العدد 371
السنة الواحدة والثلاثون
آذار 2002 ذي الحجة – 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242
البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

هل قصرت الثقافة العربية ... عن الحوار مع العالم..

د. وليد مشوِّح

إنـه السـؤال الأكثر قلقاً فـي الواقـع الفوضـى الـذي تعيشـه الثقافـة العربيـة الراهنـة فـي عصرنا الراهن هذا.

وهو في الوقت نفسه السؤال الذي تغيب الإجابة عنه في زمن غياب حقائق كثيرة كزمننا هذا، مع أننا بتنا بحاجة لإجابة صريحة وواضحة عليه، أكثر من أي وقت مضى، خصوصاً وأن الجدل يدور . الآن . حول اختلاط المفهومات العقلية الدالة على المصطلح بعد تسييسه وبالتالي عولمته، وهكذا تحول الجدل بين المتحاورين النخبويين منهم إلى جدل بيزنطي، كما حدث من قبل؛ خصوصاً عندما طرح السؤال حول (قبلية) البيضة أم الدجاجة، وهو يحدث الآن حول أنسنة الحضارة، وتوقف الفعل فيها إلى أن نتوصل إلى اتفاق شامل على ماهية الحراك الحضاري، وهل هو صراع أم حوار..؟!..

يقول السيد المسيح عليه السلام: "إذا سئلتم فليكن جوابكم: لا.. لا.. أو نعم.. نعم"، وهو قول بسيط في ظاهره، ثقيل في معناه لأنه يتوخى القناعة في الحقيقة، واكتساب الحقيقة في القناعة.

أما إذا عدنا إلى التساؤل المطروح كعنوان رئيس لهذه؛ فسيكون جوابنا: نعم.. نعم..

وكثيراً.. أي لقد قصّرت الثقافة العربية كثيراً في حوارها مع العالم..!!

وسنحاول هنا . وبهدوء تام . أن نردف التساؤل الرئيس، بتساؤل استغرابي جد مقتضب يقول: ولماذا التقصير يا ترى؟!؛ فستكون الإجابة مستلة من العِلّة التي تسببت في المعلول المرئي والمحسوس.

لأن الثقافة هي الناتج الفكري الذي يطرحه المثقف على الواقع، ولأن الأديب لا يستطيع الإنتاج إلا بموحيات من محيطه وزمنه، فهو يعبّر عن مجتمعه، عن الإنسان فيه منذ القديم، وعن خطا ذلك الإنسان الذي يدرج في غده، والزمان . كما هو معروف . إقبال وإدبار.

والأديب العربي يعيش قلقاً عصرياً، لأنه مقهور أمام سلطة التكنولوجيا العسكرية المعقدة والسرية، وهو يعرف تماماً أن القوة النووية المدمّرة ممتلكة من قبل الدول المنتجة للقهر أصلاً، وأن الحجم التدميري لهذه القوة يستطيع أن يمحو الوجود وينهي الكون سبعين مرة.. إذن فالمصير الكوني بيد القوى القاهرة التي أرادت أن (تُدَسْتِرِ) العالم كله في شرعة ابتدعتها لتكون الحدود الحركية لكونها هي، لا لكوننا نحن، ووسمتها بسمة عقلية عرفت بـ/العولمة/.

إنه عصر قلق واضطراب، وتحول وانقلاب، هكذا هو عصرنا، وأديب اليوم بمقدار ما تجسم فيه نزعات القلق والاضطراب أو تتجلى فيه تطلعات التحول والانقلاب؛ فهو يصل في النهاية إلى نتيجة استسلامية تقول: باللاجدوى. وهكذا مثّل أدباء اليوم عصرهم أو جانباً منه أو جوانب عدة، فمنهم من يمثل عصره في قليل أو كثير؛ وإنما بات يعيش جسماً في هذا العصر، وفكراً في عصر آخر، لذا هرب الكثير منهم إلى الماضي، فأضحوا ينتجون ثقافة غيبية إذا نجحوا في مواطن كثيرة في شرعنة الخرافة وإجرائها مجرى الحقائق الكونية الثابتة.

وكيلا نعمم ما أسلفنا؛ لابد من رسم حدود تفصل بين هؤلاء وأولئك، لأن الحد الذي يمثل به الأدباء عصرهم لا يمكن تخطيطه إلا بدراسة كل أديب معاصر على حدة، وإفراد الظواهر التي اختص بها، وكان من شأنه أن ينسجم مع عصره وبيئته.

ولابد لكل أديب من أن يتأثر . على نحو أو آخر . بالحضارة التي يعيش مجتمعه في جوها.. كذلك قراءة ناتج الأديب قراءة تشريحية تستطيع أن تعزز مدى التأثير والتأثر النفسي الذي عكسه على منتجه الثقافي لنصل إلى المجسّم الذي يبين تخوم شخصية ذلك الأديب في تفاعلها مع العصر.

إذن الأمر يبدأ من تحديد الواقع النفسي للأديب وصولاً إلى الطموح في رسم خارطة حيوية للثقافة العربية، وهذا بدوره لا يحدث مالم نحدد مواطن الداء في الثقافة العربية كونها المنتج الفعلي للعقل العربي، وهنا نستطيع القول بصراحة وجرأة:

ليس لدينا منظومة ثقافية عربية؛ إنما لدينا نصوص ذاتية حالمة تتوهم الحداثة وليست منها، لأنها مستوردة مستهلكة لا منتجة، والمستورد بحد ذاته لا يوائم الواقع الاجتماعي الحالي، ولا يتفق مع الخصوصية التاريخية للذات العربية بكل فردياتها وفراداتها النفسانية، وتراكماتها الإرثية.

لذا نلحظ على ثقافة اليوم بعض (القلق الحضاري) كالاختزالية، وتكثيف المرموز الدلالي، والماورائية المعنوية، وأشياء أخرى، وذلك بسبب صدورها عن مكونات ما يُسمى بـ/الأنتلجنسيا/ المعاصرة بحيث هي عقل فلسفي، حداثي، منطقي فاعل (عند البعض القليل)، الذي ينقسم . على قلته . إلى قسمين ؛ قسم واعٍ . بالفعل . للحراك الحداثوي العالمي والقومي بآن، وقسم يدّعي الوعي بالحراك نفسه، وإنما هو (قَبْلي قلباً). أما القسم الأول فأراد أن يجمّع ويخزّن، فسقط حائراً أمام (كيف) البدايات وهو يغرق في لجة هذا التراكم الفوضى، وأما القسم الثاني فقد تقوقع، لذا رجع إلى الماضي ليجترّ منه؛ فاختبأ فيه ليصدَّ الوافد (العولمي) فأصبح كمثل القنفذ الذي يتحول إلى كتلة شوكية عندما يواجه الأفعى.

هو ذا واقع المثقف من الداخل، وبالتالي واقع الثقافة كما تبدو وقد افتقدت شروط موجوديتها وظلت بعيدة عن الحدث ومجاراته.

فالمثقفون العرب . ولأسباب يطول شرحها وتكثر تفرعاتها . لم يعملوا أو يفكروا بصياغة خطاب ثقافي يرد على شانئيهم، ولا يحافظ على مناصريهم، لأنهم . وبصراحة . ظلوا يدورون في فلك أنظمتهم القطرية. تلك الأنظمة التي أهملت بدورها الجدية في فهم أهمية الرأي العام العالمي تجاه القضايا القومية المصيرية، لأنها كانت تبحث عن سبل خلودها ضمن داراتها القطرية، وقد غاب عن أذهان الجميع: المثقف والسلطة أن الخطاب الثقافي المعاصر والموروث يحدد كون الأمة العربية ووجودها، ويرسم البعد الإنساني . الحضاري لعلاقاتها مع الأمم الأخرى.

إننا . وبصراحة تامة . لم نجهّز مستلزمات مواجهة قرننا الجديد الذي يشهد صراعات ثقافية . عسكرية . عقيدية . اجتماعية، تختلف تماماً عن تلك الصراعات التي شهدها العالم في القرون السابقة، وغاب عن بالنا أو وعينا أن اختلافاً ملحوظاً طرأ على أنماط العلائق الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعقائدية؛ وبالتالي اختلفت أنماط التفكير.

وحتى اللحظة هذه، ونحن نواجه هجمة شرسة تشن علينا وعلى ثقافتنا وقيمنا ومبادئنا وعاداتنا وتقاليدنا، باختصار هجمة لإلغائنا كلياً؛ نقول: حتى اللحظة ونحن نفكر بكيفيات المواجهة، ونناقش جدوى الدفاع أم الهجوم والخطر يزحف..!!

إن أشد ما نخشاه أن نكون خارج الكون أو على هامشه إذا توجه العالم وجهة حوار الحضارات، أو أن نكون أوائل القتلى الكونيين إذا توجه العالم نفسه وجهة صراع الحضارات.. أجل نحن النقطة الأضعف حتى الآن على الأقل.

وأخيراً..

فإن الثقافة العربية ـ بوضعها الراهن هذا ـ مقصِّرة عن الحوار مع العالم، فهل نبدأ الحوار مع أنفسنا أولاً لنخلق المنظومة الثقافية التي تستطيع أن تحاور العالم عن قدرة وثقة..؟!!.. نقول: بل يجب لأنه مصيرنا الوجودي في الكون.

❑❑❑

المنهج السيميائي

بين التهذيب والتوليد

بوجمعة بوبعيو

يبدو أنه من السهولة بمكان أن نتحدث عن منهج بعينه في ضوء علاقته بالحقول المعرفية، الفكرية منها أو الأدبية من حيث آلياته التي تسلط على النص أو المدونة، لتفكك ما شاء لها أن تفكك وتشرح أو تؤول ما شاء لها التشريح والتأويل، وفي الوقت نفسه قد يبدو من الصعوبة بمكان أن نحدد أبعاد هذا المنهج أو ذاك وحدوده ومراميه التي أريد لها أن توجه تلك الحقول المعرفية وجهة ما، بحسب الفكرة أو الأفكار التي تعتمل في ذهن صاحب المنهج المفترض.

ثمة صعوبة بمكان في تحديد أبعاد هذا المنهج أو ذاك في توجه الحقول المعرفية وجهة ما.

ويأتي هذا الحكم انطلاقاً من اقتناعنا بأن المناهج في جوهرها ما هي إلا إرهاصات فلسفية فكرية، إيديولوجية، تحدد أبعادها وأهدافها وتتلخص في مفاهيم واتجاهات معينة لتخضع النص المبدع فكرياً كان أم أدبياً للرؤية أو الهدف اللذين أراد صاحب المنهج الترويج لهما.

وفي ضوء ما سبق، يمكن أن ننظر إلى مختلف المناهج على أنها غير بريئة في طروحاتها، ومن ثمة يجب ألا نسقط في مطبة الانبهار والهوس بتلك المناهج إلى درجة يصبح المنهج -في حد ذاته- صاحب السلطة المطلقة في استنطاق وتأويل ما لم يدر بخلد صاحب النص الإبداعي، ولسنا هنا بصدد تناول علاقة النص بما ينجم عن قراءته وبما يمكن أن تنتهي إليه هذه القراءة أو تلك من نتائج وأحكام، ولكننا حبذنا الإشارة إلى نسبية الأحكام أو النتائج المترتبة عن تعاملها مع نصوص لها خصوصيتها من حيث الرؤية الأيديولوجية والفكرية والحضارية التي قد لا تنسجم أو تتجاوب مع تلك الإرهاصات الأولية التي قام على أساسها هذا المنهج أو ذاك.

وذلك لا يعني أننا ننتقص من قيمة المناهج في توجيهها للفكر الإنساني إبداعاً ونقداً، ولا من النتائج الباهرة التي حققتها في تطوير الرؤى الإنسانية، وتوجيه الإبداع نحو مزيد من التواصل والاستمرارية، ومن ثمة فإن النصوص الإبداعية، والأدبية بخاصة، تمثل قمة ما دونته أنامل مبدعيها، إلا أنها لا تمثل -في الوقت نفسه- النهاية المحتومة لبذور التواصل وقول ما لم يقل بعد، أو كتابة ما لم يكتب، وبذلك فإن المنهج الذي هو "سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية

الإبداعية"(1).

فالمنهج هنا، فضلاً عن عرضه للموضوع الذي اكتسب مشروعيته بصفته نصاً أصلياً، فإنه –بالمقابل– يعمل على كشف مستويات هذا النص ومعرفة حدوده وأبعاده، فهو يضفي نصاً جديداً أو نصوصاً أخرى مستوحاة من النص الأصلي الذي يمكن أن نصطلح عليه بالنص النموذج.

وانطلاقاً من تحديدنا للمنهج الذي سنلج بعض أغواره ومفاهيمه، وهو المنهج السيميائي، فما مفهومنا للسيميائية التي تختصر الإشارة إلى هذا المنهج؟

ينظر إلى السيميائية على أنها علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات، وتعد من أحدث العلوم في مجالات الأدب واللغة والنقد، وهي تعتمد أول ما تعتمد على العلامة: "واللغة في جوهرها ليست إلا مجموعة من العلامات، فمنذ العصور السالفة، كان الإنسان يعتبر اللغة ضرباً من الرموز الذي يصطلح عليها الناس فيما بينهم"(2).

يمكن أن ننظر إلى مختلف المناهج على أنها غير بريئة في طروحاتها.

ثم إن السيميائية امتداد للألسنية وتطوير لها، إذ إن الكلمات في حقيقتها رموز، لأنها تمثل شيئاً آخر غير الذي وجدت للتعبير عنه أصلاً، وتسهم دائماً في استدعاء فهم المخاطب قصد إبلاغه أمراً ما، وتشير إلى دلالات أعمق، وذلك ما ينم عن قيمة العلامة Signe في حياتنا: "وقد لا يكون من المجازفة الفكرية في قراءة تاريخ الإنسان أن نصادر على أن رقيه الحضاري من حقبة حديثة إلى أخرى وعند أي أمة إذا قورنت خصائصها بخصائص الأمم الأخرى، قد يقاس بمدى تبلور فكرة العلامة لديه وبمدى حضورها ضمن شبكة الدلالات القصدية التي تحكم حياته الجماعية"(3).

والواقع أن السيميائية سيميائيات، فهناك من يجعلها "سيميولوجيا"، وهناك من يجعلها "سيميوطيقا" ونظراً لتعدد المصطلح، وحتى لا نقع في التكرار، نكتفي بالإشارة إلى أن معظم الدراسات النقدية تتفق على عدم تحديد ظهور السيميائيات بشكل قاطع ونهائي، فهي لم تنشأ مع العالم اللغوي دي سوسير De Saussur ولا مع الأمريكي بيرس، بل يعود أصل النشأة إلى الفكر اليوناني مع كل من أرسطو وأفلاطون والرواقيين: "وهي مشتقة من Semeion اليونانية التي تعني الدليل"(4).

وتعد الجهود اليونانية –على قيمتها التاريخية– مجرد إرهاصات أولى لهذا العلم الذي انتشر انتشاراً واسعاً في كل من فرنسا وأمريكا، وتجاوز تلك البدايات الأولى أو التمهيدات الأولية، ولكنه ظل أفكاراً متناثرة تفتقر إلى إطار تتساوق داخله"(5).

وإذا كان مصطلح السيميائية أو السيميولوجيا قد ظهر سنة 1752، في مجال الطب العلاجي أو النفسي الذي يقوم على دراسة علامات المرض وأعراضه الجسدية، حيث ما زالت هذه الدراسة يستند إليها حتى يومنا هذا، فإن هذا المصطلح قد استعمل في مجال اللسانيات الحديثة، ونبه إلى ذلك العالم اللغوي دوسوسير في كتابه "دروس في اللسانيات العامة Ferdinand De Saussur قائلاً: يمكننا أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علماً قد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا"(6).

وانطلاقاً من أن السيميائية تنظر إلى النص الأدبي "شعراً كان أم نثراً" على أنه إطار لغوي متعدد الجوانب، فإن اللغة في حد ذاتها التي تحكم هذا النص وينشأ بناء على مفرداتها وتراكيبها هي "نظام إشاري سيميولوجي، والكلمة إشارة تقف في

الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولاً هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن نقرر طبيعة الكلمة كإشارة لهذا المفهوم ليس اسماً لشيء تنص عليه، وإنما هي صورة صوتية وتصور ذهني دال ومدلول"(7).

ومن ثمة فإن السيميائية تعد النص نظاماً من العلامات، حيث أن العلامة هي مفتاح هذا النص، لأن التصور الدلالي يتجاوز التصور اللغوي المحدود لهذا النص أو ذاك: "النص على أنه نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ هي اللغة، لأنه يمثل سلسلة من الوحدات السيميائية، الأساس فيها هي العلامة"(8).

***

وانطلاقاً من أن جوهر الشعر وحقيقته ينطلقان من مبدأ أن الشعر: "يجب أن يكون قبل كل شيء شعراً، أي نسجاً للقول الرفيع المعبر من شطحات الخيال وأطياره المحلقة في عوالم بدون حدود"(9). ومن ثم فإننا حين نقرأ نصاً شعرياً من منظور منهجي سيميائي، فإن الهدف المنشود من هذه القراءة غالباً ما يتجه نحو تحرير النص من القيود المفروضة عليه، ذلك أن الشاعر يحرر الكلمات من هذه القيود بغير وعي، مما يدل على أن هذا حدث تلقائي(10).

وبعد هذه العملية الإبداعية في التشكيل الشعري، وما يقتضيه ذلك من علاقة تفاعلية بين المبدع والمتلقي(11) نخلص إلى أن دور المتلقي أو المتلقين عبر أزمنة وأمكنة مختلفة قد يختلف من متلق لآخر: "وهذا الدور هو الخطر الحقيقي الذي تواجهه كل قصيدة، وكل نص جمالي، لأنه يقوم على أسس ثقافية لا تتوفر بالضرورة لكل قارئ... فالقارئ يحمل –في ذهنه– مخزوناً من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداهن أمامه على الورق، التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه، وهنا يكمن الخطر، ولا بد للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقه من أن يحذر عند هذا المفترق، خاصة فهو مفتاح العملية كلها، ولا بد له هنا من أن يدرك أن السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنص لا القارئ، فإن تسلط القارئ هنا ضاع النص، ويستوفي القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص، وتتم إعادة الكلمات إلى سجنها فترة أخرى. أما إذا استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارة بالتحرك الحر في خياله، فإن النص هنا سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ، أي تأسيس الأثر"(12).

والواقع أن مسألة علاقة النص الشعري بمتلقيه على مستوى كبير من الدقة والحساسية في الوقت نفسه، فسلطة النص الأصلي (النموذج) يجب أن تظل قائمة بصفتها سلطة شرعية في ذاتها لا تتقبل الإلغاء والتشويه، بيد أن القارئ هو صاحب نص أيضاً، بمعنى أن النص الشامل أو الخطاب الشعري العام تصبح بموجبه قراءته الأنا القارئة هي الأنا المبدعة، ولذلك يتوالد أكثر من نص من تأويل النص الأصلي أو الخطاب الشامل:

"ويكون القارئ هو صانع النص، لأن دلالات القصيدة هي غياب يستحضره المتلقي لأنه هو صانع الخطاب فيه"(13).

وإذا سلمنا بأن القراءة تعد خلقاً جديداً للنص، فذلك يعني أننا نساير فعل التطوير في قراءة التأويل الذي نستشفه من دلالات الخطاب الشامل، ومن ثم فإن "واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط لتأويل الفهم يمنحنا القدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية، هذه هي أهداف القراءة التأويلية(14).

****يجب أن لا نسقط في مطبة الانبهار والهوس بالمناهج إلى درجة تصبح فيها صاحبة السلطة المطلقة.***

وبطبيعة الحال فحين نتعامل مع هذه المقولة التي تقر بمشروعية القراءة التوليدية، أي التي يتولد عنها نص أو نصوص أخرى، فذلك يمكن أن يصح في ضوء منهج معين كالمنهج السيميائي الذي نؤمن بآلياته، ولا يمكن أن نحكم بشمولية هذا الموقف على أنه الأوحد، والأصح دوماً، وإلا فسنلغي بذلك مشروعية المناهج النقدية الأخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن القارئ المفترض للنص الشعري يجب أن يرقى إلى مستوى المبدع الأول الذي يشكل من الكلمات ذات الدلالات المعجمية إشارات ذات أبعاد دلالية خضعت في مجموعها إلى أنظمة تركيبية دالة، مما تولد عن ذلك تشكيل شعر في زمان ومكان، فمن حق هذا المتلقي أن يؤول فهمه لتلك الأنساق بحكم آلياته المعرفية التي قد تفتق في النص ما لم يكن ظاهراً للعيان أو ما كان مخبوءاً فيه.

يجب أن لا ننتقص من قيمة المناهج في توجيهها للفكر الإنساني إبداعاً ونقداً حيث حققت نتائج باهرة.

وليس معنى ذلك أن القارئ يفرض سلطته على النص الأصلي، بحيث يعمل على تهميشه أو تشويهه، ولكنه يخلق منه نصاً جديداً بحكم ما أثار في نفسه من فهم وتأويل قابلين لأن ينسجما مع اتجاهه التصاعدي العام، ومثل هذه الغاية لن تتأتى إلا إذا كان النص المقروء يحمل في طياته ملامح التجدد والانفتاح، والقارئ مزود بمختلف الآليات التي تجعله قادراً على إنجاز تلك المعادلة الصعبة.

ويبقى المنهج السيميائي في اعتقادنا منهجاً يتميز بعدد هائل من الآليات التي إن استوعبت استيعاباً عميقاً يمكن للقارئ في ضوئه أن يؤول ويضفي ما لم يكشفه النص الأصلي، لكن ذلك لا يعني أن هذا المنهج ما جاء إلا ليعيد قراءة النصوص وينسج على ضوئها نصوصاً أخرى.

فالقارئ (أو الناقد) الذي يتوسل في تعامله مع النص الإبداعي بآليات منهجية منبثقة من المنهج السيميائي، كمن يتوسل بآليات منهج آخر، فالنص قابل لأي تأويل أو تقويم حسب فهم القارئ الذي يتبوأ مكانة تحاذي مكانة صاحب النص المبدع، ومن ثم فإن أي قراءة نقدية لنص ما تظل إلى النقد أقرب منها إلى الإبداع، مهما قدمت هذه القراءة من إضافات وتأويلات في سياق تعاملها مع النص الأصلي أو الخطاب الشعري العام.

وبذلك فإن القراءة النقدية قد تهذب في حواشي النص، وتولد من المعاني ما يجعل النص غنياً بدلالات ورموز قد لا تكتشف لولا هذه القراءة النوعية ولكن سلطة النص النموذج تظل قائمة مع تفتحها على روح التجديد التي تضفي عليها من هذه القراءة أو تلك.

❐

▪ الهوامش والإحالات:

(1) *فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 320.*

(2) *عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس 1994، ص 50.*

(3) *المرجع نفسه، ص 71.*

(4) *مارسيلو راسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني، الدار البيضاء، 1987، ص 4.*

(5) *مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال للنشر 1987، ص 103.*

(6) *Ferdinand De Saussur, Cours de Linguistique général, Edition des p: 53.*

(7) *علي العشي، مساهمة في التعريف بالسيميائية، مجلة الحياة الثقافية، عدد 36-37، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص 12.*

(8) المنصف بن عاشور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، مج5، ع1، القاهرة 1984، ص 93.

(9)عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986-87.

(10)عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاريات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط1، 1987، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص13.

(11) بوجمعة بوبعيو، النص الشعري بين الإبداع والمتلقي، مجلة المعرفة السورية، السنة الثلاثون 332، مايو 1991، ص 176 وما بعدها.

(12) عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص 14.

(13) المرجع نفسه، ص 65.

(14) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، ط1، 1993، ص 24-25.

***المنهج هو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق الرؤية للاقتراب إلى الأهداف.**

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

مستويات السرد الإعجازي

دراسة...شار

ف مزاري

شعرية النص

بين جدلية المبدع والمتلقي

د. السعيد بو سقطة

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن شعرية النص في جدليته بين المبدع والقارئ، عبر منظومتين ثنائيتين(النص/ المبدع،النص/ المتلقي)، بالإجابة عن عدة تساؤلات:

. حدود النص ودلالته، هل تنبع من منشئه أم من علاقته بالمتلقي؟

. النص وجماليات القراءة، سلطة المبدع أم سلطة القارئ؟ أم علاقة تبادلية؟

**إن الاختلاف حول ماهية النص يكمن أساساً في اختلاف التصور لذلك الكائن والغاية من دراسته.*

أولاً. حدود النص وأبعاده (المصطلح والمفهوم):

يقف القارئ أمام ركام هائل من التعريفات الخاصة بالنص، تنطلق من نظرة خاصة ومرجعيات مختلفة.

إن الاختلاف حول ماهية النص يكمن أساساً في اختلاف التصور لذلك الكائن، والغاية من دراسته. فحدود النص ونظريته ومفهوميته تتجسد وتتبلور وفق تلك المنطلقات، سواء أكانت إيديولوجية، أم نفسية، أم خلقية... فالنص سيتموقع في الواقع الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي. فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي والنحوي)، وعبر نقل علامات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذلك الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان ينقرئ(1) النص، ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج، فما دام النص الأدبي عائماً كما يؤكد . الغذامي . "فمبدعه يطلقه في فضاء ويأخذ في تقرير حقيقته "(2). وما دام النص إحالة إلى إطار مرجعي، فإن تلك المرجعية ستحدد طبيعة التعامل معه (النص) بوصفه كلاً مكوناً من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة، أو النظر إليه من منظور علوم مختلفة تاريخية، ونفسية، وأنثروبولوجية، وغيرها...

لقد تعددت قراءة النص، وتنوعت مفاهيمه، وتلونت بتلون النظريات الأدبية والمدارس النقدية، فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغة، كما عد في نظر اللسانيين فضاء (3) يخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب، وهو علاقة لسانية مكوناته الجوهرية هي الدال والمدلول Le signifiant et le signifié، أما الأسلوبيون فيرون أن النص وحدة قائمة مستقلة عن إدراك القارئ لها؛ فشلوفسكي يفترض أن أي محتوى (عمل أدبي) ليس شيئاً آخر غير "مجموع الرسائل الأسلوبية"(4).

إن الحديث عن النص وماهيته ونظريته يضعنا أمام المنهج الجديد الذي وضعت أسسه جوليا كريستيفا Julia Kristeva في كتابيها:

1 . *بحوث في سبيل التحليل العلاماتي*

. Recherche pour un sémanalyse

2 . نظرية الرواية *La théorie du roman.*

كمــا ســاهم رولان بــارت(5) Roland Barthes فــي تلـك النظريــة مـن خــلال الفقـرات التالية:

1 . أزمة العلامات La crise du signe.

2 . نظرية النص La théorie du texte.

3 . النص والأثر الأدبي Le texte et l'oeuvre.

4 . الممارســة النصــية: La pratique textuelle.

لقــد اســتخدم مصــطلحات ومفــاهيم قامــت عليهــا النظريـــة السوســيرية (الـــدال والمـــدلول، والعلامــة، والدلالــة، والمرجــع...)، كمــا أكملــت كريسـتيفا الشـكل النهـائي لتلـك النظريـة بإضـافتها أنظمة سيميائية أخرى، هي:

. ممارسات دلالية Pratiques signifiantes.

. الإنتاجية Productivité.

. التمعني La sigifiance.

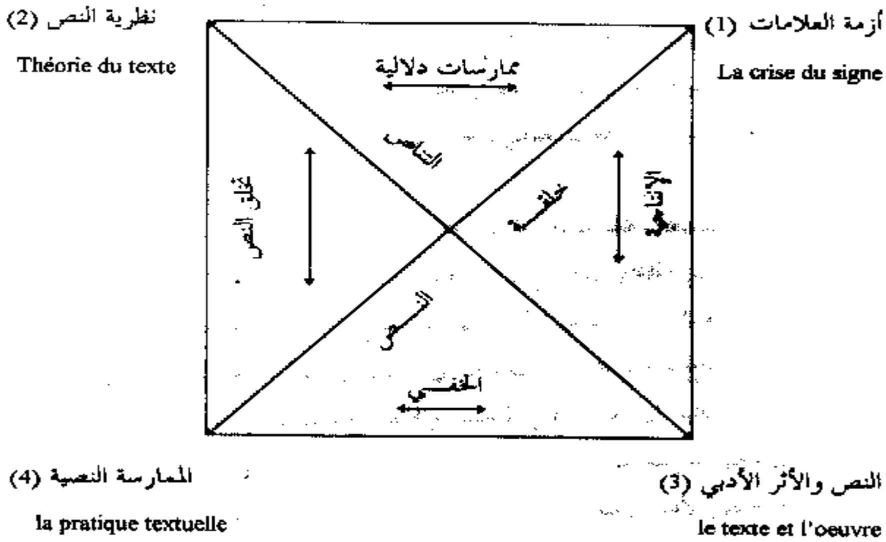
. خلقة النص. Phéno - texte.

. التناص Intertexte.

. تخلق النص Géno -texte.

وقد قدم بـارت نظريتـه علـى المربـع الـدلالي التالي (6):

***لقد تعددت قراءة النص وتنوعت مفاهيمه وتلونت بتلون النظريات الأدبية والمدارس النقدية.**



يتضح من خلال الجدول أن التعامل مع النص قد اعتمد على إجراءات تعبر عن رفض العلوم المعيارية كالبلاغة وَفقه اللغة وتاريخ الأدب... ذلك؛ لأن مفهوم النص لا يقتصر على الأشكال المكتوبة، بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم والموسيقى(7).

إن بارت . من خلال جهوده السابقة . قدم إلى النقد ممارسة تجاوز بها حدود اللسانيات إلى علم أكبر رحابة، هو "علم النص"، الذي تتمثل مهمته في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية(8) النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة.

فما دام النص قد أصبح يشكل محوراً رئيسياً في الدراسات النقدية، فإننا سنحاول الوقوف أمام منطلقين من المدرسة الجديدة (كريستيفا وبارت)، في تحديد هويته. لقد تعددت الآراء في تحديد ماهيته، وكثرت التساؤلات، أهو مجرد خطاب لغوي أم عملية استبدالية تناصية؟...

الأسلوبيون يرون أن النص وحدة قائمة مستقلة عن إدراك القارئ لها.

إنه كما يرى بارت حديث تبنته الكتابة وهو نوعان(9):

- **نص اللذة:** هو الذي يبعث النشوة في نفس المتلقي.
- **نص المتعة:** هو الذي يتعب المتلقي و يضعه في حالة ضياع، ويزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته...

أما كريستيفا، فقد عرفته تعريفاً جامعاً: "النص آلة نقل لساني، إنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي، أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة"(10). أما النص الأدبي فهو "نسيج من الألفاظ والعبارات التي تطرد في بناء منظم متناسق يعالج موضوعاً أو موضوعات في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي، والكتابة غير الأدبية بالجمالية التي تعتمد على التخييل والإيقاع والتصوير، والإيحاء والرمز، ويحتل فيها الدال بتعبير سوسير مرتبة أعلى من المدلول مقارنة بالنص الغير الأدبي"(11).

إن النص الأدبي رسالة ترميزية يبثها مرسل إلى مستقبل، تتحدد استجابتها تبعاً لعملية الاستيعاب، وهو كذلك نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية، يعيش في حضور صاحبه وفي غيابه، لكونه كائناً عضوياً تفاعلت في صنعه عوامل عدة قبل إبداعه، ويكتسب قيمته الفنية من خلال قدرته على الإيحاء والتأويل والانزياح.

ثانياً . النص : المبدع/ المتلقي:

النص الأدبي ليس طريقة إبداع فقط، إنما هو طريقة إبداع وتلقٍّ معاً؛ ذلك أن الأدب عموماً، كما يرى الغذامي: "عملية إبداع جمالي من منشئه، وهو عملية تذوق من المتلقي"(12).

وقد تفطن النقد العربي القديم إلى هذه الإشكالية، حيث يقول الجاحظ: "كلما كان اللسان أبين كان أحمد، وكلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"(13).

من خلال النص نقف على حقيقة مؤداها أن الجاحظ يومئ إلى العلاقة الجدلية بين المبدع والمتلقي (التلقي المسؤول). لقد اهتم النقد بالمتلقي كذلك، وحرص على التواصل معه، والنصوص القديمة تبرز جوانب عدة من جماليات التلقي (العلاقة بين المبدع والمتلقي).

ومن أمثلة ذلك هذان النموذجان:

. النموذج الأول:

يقول أحد الشعراء:

إذا الشعر لم يهزك عند سماعه

فليس خليقاً أن يقال له شعر

النموذج الثاني:

رد أبي تمام على السائل حين سأله قائلاً: لم تقول ما لا يفهم؟ فأجاب ولم لا تفهم مايقال؟..

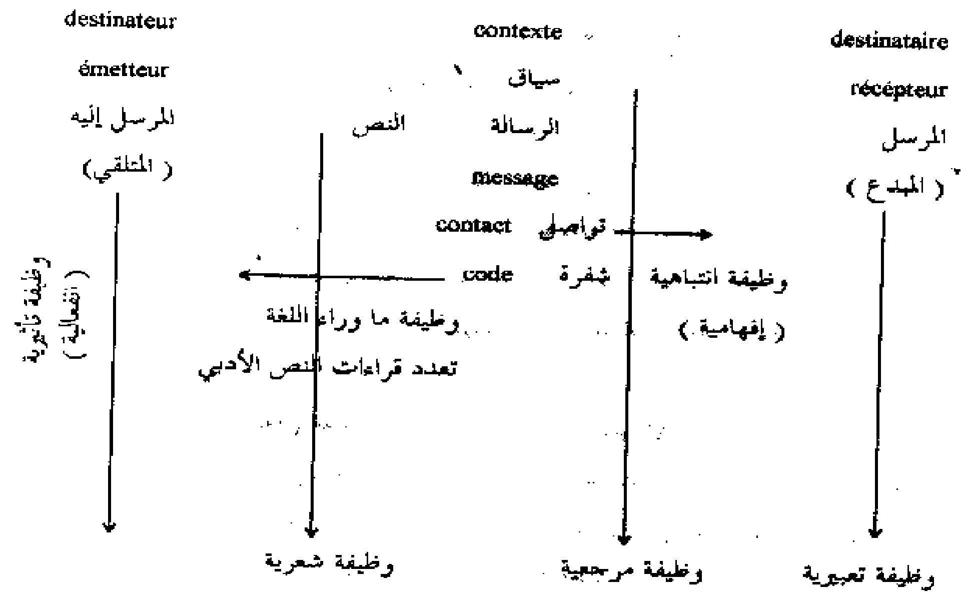
إضافة إلى العديد من النماذج الشعرية القديمة التي تعرضت إلى أحكام نقدية متباينة من استحسان واستهجان.

إن عملية التلقي تكون . في الغالب . غامضة، فقد عدها أناتول فرانس حواراً متكافئاً بين الكاتب والقارئ. أما فيكتور هوجو فقد عد الحوار مبارزة يصعب التنبؤ بنهايتها.

هذه الإشكالية لم تغب بدورها عن نقدها القديم، إذ أشار إلى أن معاناة التلقي توازي معاناة الإبداع، يقول أبو إسحاق الصابي: "أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضك إلا بعد مماطلة منه"(14).

على الرغم من أن هذه الرؤية سابقة جداً زمنياً، فإنها لا تبعد كثيراً من علاقة المبدع بالنص وبالمتلقي في النقد الجديد، فنلاحظ مثلاً رؤية جاكبسون لهذه العلاقة من خلال الجدول الآتي:

****النص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ هي اللغة.***



*رولان بارت قدم إلى النقد ممارسة تجاوز بها حدود اللسانيات إلى علم أكبر رحابة هو علم النص.

كل عنصر من العناصر تقابله وظيفة

إن القراءة القديمة كانت استقبالية . في الغالب . تكرس ثنائية المبدع والمتلقي مكتفية باستيعاب المعنى الأحادي(16)، لا تتجاوز الإطار المرجعي (مشترك بين الطرفين) الذي يعمل على إضاءة النص.

يبدأ النص مغامراته الأساسية مع آفاق التلقي المختلفة لاختلاف الرؤى والأذواق، وتتحقق فعالية هذا التلقي من خلال العلاقة الجدلية بين النص ومبدعه، إذ "لا توجد حقيقة العمل الأدبي إلا حين يتواصل القارئ مع النص، ولا يتحقق مفهوم النص إلا من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعي بأنه واقع خيالي جمالي"(17).

كما نجد هذه الفكرة (الترابط) عند الناقد جان لويس بودري J.Louis Baudry، حيث يقول: "إن أية قراءة ترتبط بكل كتابة، كما ترتبط أية كتابة بكل قراءة"(18).

وهكذا يتضح أن النص لا حياة له إلا من خلال المتلقي، وأن التأويلات المختلفة تغنيه وتمنحه حياة مستمرة، وعملية التلقي هي بمثابة ولادة حقيقية له (النص)، ذلك ما يشير إليه عبد السلام المسدي، في قوله: "حتمي أن نقرأ أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في مواطن اللا ملفوظ، ويخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا المتلقي بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائناً منشوداً منذ لحظة النشأة إلى حيث يستهلك، فقراءاته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشر بولادته"(19).

والتعامل مع القارئ ليس باعتباره عنصراً خارج اللغة (لغة الكتابة)، وإنما هو مكون أساسي داخل النص، وبذلك تصير القراءة إعادة لكتابة النص، تقوم على ممارسات ثقافية لها تأثير في الحقل الاجتماعي، وبذلك تصبح العلاقة علاقة تبادلية من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص؛ ذلك أن استلهام الإبداع كما يرى طه حسين هو "جهد مشترك يجب أن يحمل عبئه المنتج والمستهلك معاً"(20).

فشعرية التلقي إذن ليست تلقياً سلبياً، بل هي إسهام في إنتاج النص وكشف قيمه المختلفة. من هنا، فإن النصوص لم تعد نصوصاً مغلقة، مجرد نصوص تصريحية تفرض سلطتها على المتلقي، بل أصبحت نصوصاً مفتوحة، لا تفصح عن مخزونها إلا في عمق السياق. فالنص المفتوح يتم إنتاجه بواسطة القارئ في فعل تعاون، لا فعل استهلاك، وعلى أثر ذلك يصبح المتلقي شريكاً للمبدع في تشكيل النص؛ لأن القراءة هي تفاعل بين النص والوعي الفردي المجسد لقيم العصر.

من هذا المنطلق، يتضح أن للمتلقي دوراً كبيراً في العملية الإبداعية، يؤكد هذه الحقيقة تولستوي Tolstoi . من خلال تجربته . قائلاً: "أنا أعرف من تجربتي في الكتابة أن توتر النص الذي أكتبه ونوعيته يتوقفان على تصوري القبلي للقارئ الذي أكتب له..."(21).

من هنا، فإن الوقوف أمام شخصية المتلقي ودراستها مهم في العمل الأدبي، لا تقل أهمية عن دراسة النص في مجال الظاهرة الأدبية، ولذا يجب أن تصبح دراسة المتلقي الفني عنصراً(22) مكوناً في عملية الكشف عن قوانين الفن ووظائفه ودوره في الماضي والحاضر.

لقد تبلور الاهتمام بهذه القضية (التلقي) عبر الطروحات النقدية المختلفة، خاصة بعد

ترجمة الكثير من أعمال الألسنيين والأسلوبيين والبنيويين، كما كان لدراسات بارت، وغولدمان، وتودوروف، وكريستيفا الأثر الأكبر في التوجه إلى الاهتمام بالمتلقي ودوره في الظاهرة الأدبية، التي نشأت بعد البنيوية، والداعية إلى تكريس سلطة القارئ كنظرية القراءة والتلقي والسيميولوجيا.

وإذا كان الطرح البنيوي غايته النص وما حوله، وإذا كان الاهتمام بالمؤلف هو سمة النقد حتى أواخر القرن التاسع عشر، والاهتمام بالنص سمة النقد الجديد، فإن المرحلة الثالثة في تطور النظرية الأدبية تتمثل في تحول الانتباه بصورة واضحة إلى القارئ وما يقوم به الناقد قارئاً(23)، للنص، من تفاعل ونشاط لكشف آثار النص عليه.

من هذا المنطلق، فإن الممارسات النقدية الجديدة غيرت النظرة والتصور إلى العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأعادت الاعتبار للمتلقي الذي تحول إلى مبدع ثان.

إن التعامل مع النص، وتحديد هويته، والعلاقة الكامنة بين منشئه ومتلقيه تأتي استجابة لمنطلقات وتوجهات متباينة مستندة إلى رؤى وقناعات مختلفة، كل دارس أو متلق ينطلق من مرجعية معينة أو من جهاز مفهومي معين، تلك المنطلقات سماتها الأساسية التمايز والاختلاف وغايتها الأخيرة تشريح النص بفك رموزه المتعددة، تسهيلاً لتذوقه.

تسعى الدراسات النقدية الجديدة إلى صياغة نظرية في القراءة تكون أكثر فاعلية، وفي هذا السياق ظهرت العديد من المساهمات الجادة في بلورة هذه النظرية التي أعطت سلطة للقارئ منها الأفكار التي قدمتها مدرسة كونستانس(24)، الألمانية (نظرية القراءة)، والتي سماها مؤسسها هانز روبير "جمالية التلقي".

"مدرسة كونستانس" هي أولى المحاولات الكبرى لتحديد دراسة النص على ضوء القراءة، بينما كان اهتمام الدارس منصباً على ربط النص بكاتبه، كان النهج الألماني يقترح أن يستقل التحليل إلى العلاقة بين النص وقارئه؛ ذلك لأن النص لا يمكن كشف علاقاته وتوضيح بنيته العميقة دون تحليل العلاقة المتبادلة بين الطرفين (المبدع والمتلقي). فهذه النصوصية حسب تعبير ريفاتير(25)، Rifaterre لا يتم ظهورها وتنفيذها إلا بقراءة المتلقي له...

كما تندرج في محاولة خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكس J.M.Pozuelo Yvanocs، الذي عالج في كتابه "نظرية اللغة الأدبية"، في فصل الشعرية التلقي في نفس الإطار.

إن النص الأدبي رسالة ترميزية يبثها مرسل إلى مستقبل، تتحدد استجاباتها تبعاً لعملية الاستيعاب.

إن جمالية التلقي (القراءة النقدية)، تجعل القارئ يسهم بدور فعال في العملية النقدية، إذ يتخلى عن التصور الجامد للنص لصالح تصور حواري بناء (العبور من السطح إلى العمق)، عبر التفاعل بين النص والقارئ. وقد أصبح القارئ . كما يؤكد إيف شيفريل (26)ـ البطل الحقيقي للبحث الأدبي. كما نجد دعوة بارت إلى موت المؤلف إعلاناً عن ولادة عصر التلقي ذلك أن دلالة النص لا تنبع من منتجه، بل من علاقته بالقارئ.

وانطلاقاً من الطروحات السابقة يمكننا الوقوف على الحقائق التالية:

1 . تأتي صعوبة القبض على النص وتحديد ماهيته وأبعاده لتعدد الرؤى، ولكونه فضاء لأبعاد متعددة متنازعة، إضافة إلى كونه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية، وقيم حضارية وخصائص اجتماعية.

2 . لقد ظل النص بين جدلية المبدع والمتلقي،

فللنص سلطته وللقارئ سلطته، والبنيويون أفضوا على النص سلطة مطلقة، بحيث ينطلقون من بناه وأنساقه الداخلية دون غيرها من السياقات الأخرى، بينما تنطلق المناهج الأخرى التي جاءت بعد البنيوية (التفكيكية) من سلطة القارئ المطلقة في البحث عن القراءات المتعددة للنص.

ويبقى المهم هو السيطرة على النص واستثماره بفك إشاراته ورموزه المتعددة، وإبراز حقيقة العلاقة الجدلية بين منشئه (المبدع)، ومتلقيه (القارئ).

❒

*النص الأدبي ليس طريقة إبداع فقط وإنما هو إبداع وتلق معاً.

■ الإحالات والهوامش:

(1) . جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص09.

(2) . المحاضرات، نشر النادي الأدبي الثقافي، جدة، كتاب 67، المجلد 09، 1991، ص 70.

(3) . السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، ماي 95، ص67.

(4) . المحاضرات، المجلد 09، ص 70.

(5) . شفيق البقاعي، مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، مجلة الفكر العربي، مركز الإنماء العربي، بيروت، العددان (85-86)، 1996، ص 154، وما بعدها.

(6) . المرجع نفسه، ص 155 وما بعدها.

(7) . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، نشر مؤسسة مختار، مدينة نصر القاهرة، ط1، 1994، ص 247.

(8) . سعود محمود عبد الجابر، النص الأدبي والمتلقي، الفكر العربي، عدد 89، 1997 ص 05.

(9) . المرجع نفسه، ص.06.

(10) . المرجع نفسه، ص.ن.

(11) . عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي (الشعر خاصة)، عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد4، أفريل . يونيو 1997، ص 174.

(12) . المرجع نفسه، ص.ن.

(13) . المرجع نفسه، ص.178.

(14) .

Joseph Courtés , Analyse sémiotique du discours, ed Hachette supériur, Paris. 1991. p.48-49.

(15) . مجلة فصول (الشعر العربي المعاصر، ج1)، المجلد 15، العدد2، 1996، ص 134.

(16) . المرجع نفسه، ص.136.

(17) . السيميائية والنص الأدبي، ص 47 (مرجع سابق).

(18) . الفكر العربي، مجلد 29، ص 10 (مرجع سابق).

(19) . المرجع نفسه، مجلد 25، ص 177. (مرجع سابق).

(20) . الفكر العربي، عدد 89، ص 09.

(21) . المرجع نفسه، ص.ن.

(22) . المرجع نفسه، ص.11.

(23) . المرجع نفسه، ص.ن.

(24) . المرجع نفسه، ص.12.

(25) . السيميائية والنص الأدبي، ص 49.

(26) . مجلة الآداب الأجنبية، عدد 93، 1997، ص 25.

. الجزائر .

❒❒❒

شـــعرية

أبي تمام ولغته الشعرية.

د.أحمد علي دهمان.

مقدمة ومنهج:

يذكر الآمدي في كتابه النقدي المنهجي (الموازنة بين الطائيين) أن البحتري ـ تلميذ أبي تمام ـ قد سئل عن نفسه وعن أبي تمام فقال: كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه.

وهذا يعني أن الطعن على أبي تمام سيدور حول خروجه على عمود الشعر، وهو مصطلح يعني القواعد الفنية والجمالية المستمدة من القصيدة القديمة الجاهلية والإسلامية، مما يتناول اللفظ والمعنى والصورة الفنية والإيقاع النغمي، أي نسيج العمل الشعري.

وذكر القدماء أن "أبا تمام سلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونَشِفَ ماؤُهُ". وذهب اللغوي والناقد الكبير ابن الأعرابي إلى أن أبا تمّام تعمّد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره، وقد وصفوه بأنه حضري تشبَّه بأهل البدو، فلم يَنْفُق في البادية ولا عند أكثر الحاضرة. ويقولون مرة أخرى: إنما عِبْنَاهُ بِخَطَائِهِ في معانيه، وإحالاته، وبُعْدِ استعاراته وكثرةِ ما يورده من الساقط والغَثِّ والبارد، مع سوء سَبْكِهِ ورداءة طبعه وسخافة لفظه... وذهب أصحاب البحتري إلى أن أبا تمام لا تكاد تخلو له قصيدةً واحدةً من عِدَّةِ أبياتٍ يكون فيها مخطئاً أو مُحيلاً، أو مُبْهَمَاً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يُفْهَم.(1).

فإذا رحنا نستقرئ هذه الآراء أو الأحكام وغيرها، ونتبين نتائجها وجدنا معظم أقوالهم تنصب على استخدامه الجريء للغة، وعلى ما عدوه خطأً أو قصْداً إلى التعقيد والإغراب فيها...

فأكثر المآخذ تنصب على الناحية اللغوية والخروج بالعبارة، من حيث التركيب أو المعنى، عن الاستعمال المألوف بطريقة تطمس المعنى وتعمّيه، وتسيء في الوقت نفسه إلى جمال العبارة وسلاستها، على حدِّ زعم النقاد المحافظين.

وفي رأينا أن المسألة تتعلق بطريقة المراجعة والفهم، وبموقفهم من اللغة الشعرية وتطورها، وتحديد شكل الشعر العباسي ومضمونه، أو الاحتكام إلى الشعر القديم، إلا أننا ـ وكما يقول أستاذنا الدكتور العشماوي ـ لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير، فالتشدد في تطبيق هذا المبدأ يفرض علينا وعلى الشعر لوناً واحداً لا يتعداه(2)..

فالعبارة المشهورة للآمدي (اللغة لا يقاس ... شدة محافظته، الأمر الذي حال ... ديد في الأساليب والصياغة، وهو ... هم الصحيح للفن، وحركة تطوره ... تهي عند حد، في حين أن اللغة

***أبو تمام أغوص على المعاني من البحتري، بينما كان البحتري أقوم بعمود الشعر منه.**

كـائن حـي يتطـور بتطـوره، ويواكـب معطيـات كـل عصر ومواضعاته.

يقول د.رمضـان عبد التـواب "إن اللغـة كـائن حـي، لأنها تحيا علـى ألسنة المتكلمين بها، وهم من الأحياء، وهي تتطور، وتتغير بفعل الزمن كما يتطور الكائن الحي، ويتغير، وهـي تخضـع لما يخضـع لـه الكائن الحي فـي نشأته ونموه وتطوره. وهي ظاهرة اجتماعية تحيا في أحضان المجتمع. وتستمد كيانها منه، ومن عاداته وتقاليده وسلوك أفراده.."(3).

إن ظاهرتي الصوت والدلالة وما يتعلق بهما أهم ظـواهر اللغـة، وكلتـا الظـاهرتين فـي تطـور مسـتمر، وتغيّـر مطـرد، متـأثرة بعوامـل شـتى، وخاضـعة لطائفـة كبيـرة مـن القـوانين(4). وعليـه فإننـا سـنتناول فـي هـذا البحـث اللغـة الشـعرية أو الشاعرة لدى أبـي تمام الشاعر الذي كان مأخوذاً بالبدْعة وبالخروج على كل سنّة، فقد رفض الشكل الجـاهز للشـعر، ورأى أن الشـعر مظهـر للإبـداع فقال: (5).

لـــــي فــــي تركيبـــــه بِـــدَعٌ

شَـــغَلَتْ قَلْبِـــي عـــن السَّـــنَنِ

نتنـاول لغتـه أو معجمـه الشـعري مـن خـلال وقوفنـا علـى بعض الظـواهر الدلاليـة مـن حيـث تطورهـا، وارتباطهـا بالبعـد الجمـالي، إذ لا تمْييـز بـين الدلالـة الشـعرية والدلالـة اللغويـة، كمـا يقـول الدكتور لطفي عبد البديع.(6).

فـأبو تمـام شـاعر متميـز فريـد، لـه لغتـه الشـعرية، وملكوتـه الفنـي، خـالف السِّـنن وجـاء بالبـديع المختـرع، ومـال إلـى التعمـق والتـدقيق وفلسـفي الكـلام، وحـرر الشـعر مـن ((الشـكل الجاهز)) كما حرره أبو نُوَاس من الحياة الجاهزة، كما يقول أدونيس(7).

فهـو فـي نظـره بدايـة جديـدة فـي الشـعر العربـي، إنـه الشـاعر العربـي الأول الـذي خلـق لنفسـه سلاسـل فنيـة وعـاش يـرقص ضـمنها، لأنـه سـجين إبداعـه، تسيّر شـعره إرادةٌ حـادة، ويحكمـه تصـميم آسر، إنـه قبل كل شـيء مسكون بهاجس الفن، فاسـتخدم الكلمـة اسـتخداماً جديـداً، وهـدمها علـى صـعيد المعنـى، فصـارت القصـيدة شـبكةً مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة.

فهذه اللغة لم تكن إلا وليدة عوامل متعددة تضافرت فشكلتها، وهذه العوامل هي:

1 . النهضة ا لحضارية التي شملت مناحي الحياة العباسية جميعها، ترافقها نهضة لغوية.

فاتساع حضارة الأمة وكثرة حاجاتها يؤدي إلى نهضة لغوية تسمو بالأساليب، وتعدد فنون القول، وكما يقول د.وافي "إن انتقال الأمة من البداوة إلى الحضارة يهذب لغتها، ويسمو بأساليبها في التعبير والدلالة"(8).

2 . أثر البيئة والسياسة والاقتصاد في تهذيب الطبائع وانعكاسها على الشعر.

3 . أثر الطبع والثقافة، فالطبائع تختلف باختلاف تركيب الخلق، وسلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام، بقدر دماثة الخلقة، كما يقول عبد القاهر الجرجاني(9).

4 . الوعي الدقيق بالتراث، وقد عرف عن أبي تمام صبره على تحصيل العلم وحفظ الشعر وحيازتـه وتأليفـه، وكـان ديـوان أبـي نـواس ومسلم بـن الوليـد مصـدر إلهامـه أو (لاتُـهُ وعـزَّاه يعبـدهما منـذ زمـن). وقـد وصـل محفوظـــه إلـــى الآلاف مـــن القصـــائد، والأراجيـــز والمقطّعـــات، ولعـــل كتابـــه (الحماسة) خير دليل على سعة محفوظه وغزارة ثقافته، وتمثله للتراث إلى جانب تأثره

**أبو تمام سلك طريقاً وعراً واستكره الألفاظ والمعاني فقسد شعره، وهبت طلاوته.*

بالقرآن الكريم مبنى ومعنى، فقد وعى كلام الله المعجز وعياً جيداً وتأثر أسلوبه فأكثر الاقتباس منه، كقوله في مديح المعتصم وفعله في الأفشين، إذ حرقه وصلبه: (10)

طارت لـه شُعَلٌ يهدّم لفحها

أركانه هدماً بغير غبار

ففصلن منه كل مجمع مفصل

وفعلن فاقرةً بكل فقار

فالشطر الثاني من البيت الثاني من قوله تعالى: ﴿تظن أن يفعل بها فاقرة﴾[القيامة–25].

5 . تأثره بالحياة العقلية السائدة في عصره، من ترجمات عن الفلسفات المختلفة كاليونانية والفارسية والهندية، وتعدد المذاهب الفلسفية، وكثرة الملل والنّحل، فهو يورد ألفاظ المتكلمين في شعره كالجوهر والعَرَض: (11).

صاغهم ذو الجلال من جوهر المجـ

ـدِ وصاغَ الأنام من عَرَضه

ولابد أن ينعكس ذلك في شعره حيث أكثر من الجدل وفلسفي الكلام.

ولأنه لا فصل بين علم الدلالة وعلم المعنى؛ لأنه هو علم المعنى بشيءٍ من التجوّز ومافيه من دالٍّ يقابل البنية الصوتية للكلمة، والمدلول أي المعنى الذي تؤديه تلك البنية الصوتية، فسوف نقف على بعض معالم المعجم الشعري لأبي تمام مستندين إلى بيان العلاقة بين الدال والمدلول، متنبهين إلى تطور المعاني، وكيف تنتقل من الحقيقة إلى المجاز، ومن المحسوس إلى الذهني المجرّد، جاعلين ما أورده الآمدي في موازنته مما يتعلق بمعاني الطائي وألفاظه مجالاً للحديث.

شعرية أبي تمام:

ربما لا نغالي إذا ما قلنا إن فهم الشعر لدى أبي تمام واختلافه عنه لدى النقاد القدماء هو الذي أثار تلك الحركة النقدية الثرية والهائلة، بالإضافة إلى ما تمخض عنها من نقد قد لا يكون موضوعياً.

نظر أبو تمام إلى الشعر بوصفه لآلئ تضيء الفكر الدقيق بألوان البديع الزاهية، ولذلك ضمَّنَ شعره الكثير من المعاني الغامضة النادرة التي افتنّ في إخراجها إخراجاً فنياً جعلها آية رائعة من الجمال، فأتى بما لم يعرف الشعراء من قبل، لأنه يعشق المعنى الجديد، لذلك نظر إلى الشعر على أنه تركيب، أو علم غريب من المعاني، إنه كالنجم.(12).

كالنجم إن سافرت كان موازياً

وإذا حططتَ الرحلَ كان جليسا

وهذا الشعر سحر وسراب خادع، فقصيدته: (13):

منزّهةٌ عن السَّرقِ المورّى

مُكَرّمةٌ عن المعنى المُعادِ

وشعره كذلك خلاصة الإبداع وثمرة المعاناة: (14)

ولكنه صَوْبُ العقول إذا انجلت

سحائب منه أُعقبت بسحائب

ويصف شعره بقوله: (15):

يذلّلها بذكرك قرن فكر

إذا حزنت فتسلسل في القياد

فقصيدته نتاج الفكر العميق، والخيال

**إن اللغة كائن حي لأنها تحيا على ألسنة المتكلمين بها، وهم من الأحياء.*

**إن ظاهرة الصوت والدلالة وما يتعلق بهما أهم ظواهر اللغة.*

المحلّق، وفي هذا القول يبدو وعيه باللغة وأسرارها، لأن الفن طيّع له، سهل القياد، متوهج الفكرة. فتأثير قصيدته يتجلى في كونها تدمي من يصبو إليها، تسير بأفواه الرواة، وتدر كل وريد: (16).

خُذْها مُثَقَّفَةَ القوافي ربُّها

لسوابغ النَّعْمَاء غيرُ كَنُودِ

حَذَّاءَ تملأ كلَّ أُذْنٍ حكمةً

وبلاغةً وتدرُّ كُلَّ وَرِيْدِ

ومعروف أن الدّرّ يحمل معنى الحلب للناقة وغيرها، ولذلك لا يعبر مباشرة، وإنما يلجأ إلى ركوب مطية المجاز إصراراً منه على أن قصيدته ابنة الفكر: (17)

خذها ابنة الفكر المهذَّب في الدُّجى

والليل أسود رقعة الجلباب

بِكْرٌ تُوَرَّثُ في الحياة وتنثني

في السلم وهي كثيرة الأسلاب

ويزيدها مرُّ الليالي جِدَّةً

وتقاوم الأيام حسنُ شباب

إنها اللغة البكر التي تعجز الأيام وتعاقبها عن افتضاض بكارتها، لأنها شابّة، عصية القياد، متمنعة، عصية على الهرم.

نماذج

من لغة أبي تمام الشعرية:

1 . يقول أبو تمام في مطلع قصيدة يمدح فيها عبد الله بن طاهر والي خراسان: (18)

هنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُه

فَعَزْمَاً فَقِدْمَاً أدرك السُّؤْلَ طالبُه

ويعلّق الآمدي على لفظة (عوادي) أي صوارف، متوقفاً عند الدلالة المقررة للفظة، فيرى أنها غير كافية، مبهمة، غائمة، تحتاج إلى أن يعرف صوارفه عن أي شيء؟..

ويقترح بديلاً عنها لفظتي (فواتن) و(شواغف) وكأنه أراد صوارف يوسف عن تقاه أو هداه ليستقيم الأمر، ويتم المعنى بمثل هذه الألفاظ إن وصلها بها.(19).

وحقيقة الأمر أن استعمال أبي تمام يعطي للفظة في سياقها قيمة كبرى، إذ تتيح للمتلقي أن يتوسع في دلالة اللفظة، فتشع عدداً من المعاني والدلالات الشعرية مما لا تؤديه لفظة فواتن أو شواغف ذات الدلالة الواحدة..

وهذا فهم جديد لإشعاعات اللفظة، وقدرتها على التعبير الواسع في حدود المعنى... وهذا مصداق ما قلناه: إن أبا تمام مشغول بهاجس الفن، ولذلك يستخدم الكلمة استخداماً جديداً، بل ربما خلق لغة جديدة، فحقق شعرية عالية...

2 . كذلك فقد خطأوه في ألفاظه ومعانيه، كما في الاستعارة التالية: (20)

رقيقُ حواشي الحِلْم لو أن حِلْمَه

بكفّيك ما ماريتَ في أنه بُرْدُ

فهذه الاستعارة غريبة في نظر الآمدي، ومعقدة لأنها لا تخضع للتقاليد المتوارثة ولا تتوافق مع العُرْف اللغوي الثابت، لأن الآمدي يقرر: ((أن اللغة لا يقاس عليها))، وتلك نظرة جامدة تتلخص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء دون أن يكون لها فعاليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني.

فهو يرفض أن تخرج على العرف اللغوي الثابت والصارم، وبذلك يسيء الظن بالشاعر ويحضّه على الالتزام بعمود الشعر أو بطريقة

العرب القدماء، فليس ثمة من وصف الحِلْمَ بالرِّقَة لا من أهل الجاهلية ولا أهل الإسلام، وإنما يصفونه بالرَّجَحان والرزانة والثِّقَل، كما في قول النابغة: (21)

وأعظـــم أحلامـــاً وأكبـــر ســـيّداً

وأفضـــل مشـــفوعاً إليـــه وشـــافعاً

ويستقرئ الآمدي الشعر القديم ليؤكد أن العرب يصفون الحِلْمَ على غير طريقة أبي تمام. فقد قال أبو ذؤيب الهذلي:

وصَـــبْرٌ علـــى حَـــدَثِ النائبـــاتِ

وَحِلْـــمٌ رزيـــنٌ وقلـــبٌ ذكـــي

وقال الفرزدق:

أحلامنـــا تـــزن الجبـــال رزانـــةً

وتخالنـــا جِنَّـــاً إذا مـــا نجهـــل

ويفنّد الآمدي خطأ أبي تمام من جميع الجهات، فالعرب إذا أرادت ذَمَّ الحِلْـمِ وصفته بالخفَّةِ، قال عياض الضَّبِّي:

تنابلـــةٍ ســـودٍ خفـــافٌ حلـــومُهم

ذوي سَرَبٍ فـي الحـيِّ يغْـدو ويطـرُقُ

وقال عقبة بن هبيرة الأسدي: (22):

ابنـــوا المغيـــرة مثـــل آل خويلـــد

ياللرِّجـــالِ لخِفَّـــةِ الأحـــــلام

فخفة الحلم شيء مذموم، فكيف يسوّغ لأبي تمام أن يمدح الرجل برقة الحلم؟ كما أخطأ أبو تمام في - رأي الآمدي - في وصف البرود بالرِّقة والمشهور أنها توصف بالصفاقة والمتانة وتعدد الألوان..

وعود على البيت، لنجد أن المعاني تتطور، فما وصف بالرقة قد يوصف بالشدة والصلابة، وبالعكس، وأبو تمام لا يلتزم بحدود العرف اللغوي وإنما يتجاوزه ليبدع، أليس له في تركيب الشعر بدع؟... فأبو تمام يصف رجاحة عقل ممدوحه واتزانه بأنه كالبرود اليمانية الناعمة الجميلة..

فهذه استعارة رديئة عند النقاد المحافظين، تتبع رداءتها من مخالفتها العرف الذي يحدد الصورة الفنية ويمنعها أن تتجاوز رسومه، وهذا فهم جامد للشعر، وإساءة ظن في حرية الشاعر. فأبو تمام شاعر حضري يمدح رجلاً مترفاً، يصفه بالتأني والوقار، ليس من خلال ثقل الحلم وضخامته التي نجدها في الجبل، وإنما من كونه رجلاً يَلْقَى الحوادث مبتسماً، لأنه فطن، يتمتع بالكياسة والسياسة والظّرْف والمدنية. فالحلم في القرن الثالث للهجرة يختلف عن الحلم في القرن الأول، وليس غريباً أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي، بحيث يضعه المرء بكفيه ليمتحنه.. وسر الجمال كامن في هذه الغرابة الآسرة المدهشة، ألم يكن أبو تمام - كما قال عنه أبو العلاء المعري - صاحب طريقة مبتدعة ومعانٍ كاللؤلؤ متتبعة يستخرجها من غامض البحار ويفضّ عنها المستغلق من المحار".

وربما يكون لمهنة أبي تمام في طفولته وهي نسج الثياب وصباغتها أو توشيتها تأثير على هذا المعنى، فالوشي والحواشي أمور وعاها الشاعر وعاينها، أليست البرود غطاء للجسم، كالحلم الذي يستر الهفوات والأخطاءَ. وكما نكره الثوب الخشن الصفيق نكره الحلم الخشن الثقيل.

لقد أكثر أبو تمام من استخدام هذا المعنى في شعره، ففي أكثر قصائده فهو يصف قصائده، بأنَّ ((حواشيها رقاق)) ويصف الطبيعة بالجمال:(23).

رَقَّـتْ حواشـي الـدهر فهـي تمرمـر

وغـــدا الثـــرى فـــي حَلْيـــهِ يتكســـر

أبو تمام هو الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها.

*طارت له شعل يهدم لفحها أركانه هدماً بغير غبار.

ويقول في وصف الأطلال: (24) "كما محّت وشائع من بُرْد" وغيرها كثير. ولعل قوله "لي في تركيبه"، دليل كافٍ على أنه ينظر إلى الشعر بوصفه نسيجاً متشعباً من الأفكار والرؤى والمشاعر والألوان والأنغام والصور الذاهلة، تماماً كقطعة القماش التي تفنن الحائك في نسجها وتلوينها...

ونتساءل هنا، ما الفائدة إذا كان الشاعر مقلداً لغيره يعبر عن أفكاره كما عبّر الأوائل، أين مكانه في سلم تطور القيم الفنية؟ أين إبداعه؟.. أين فضله؟.. إن الشاعر يخلق لغته تحت وطأة المعاناة والتجربة المباشرة والصبر، والتأمل والتبصر، فالناس يتساوون في فهم معاني الأشياء، ولكنهم لا يتساوون في فهم مالها من أسماء، كما يقول الدكتور عبد البديع: (25)

3 . ونتوقف عند شاهد آخر من استخدام أبي تمام اللغة بطريقة مغايرة للمألوف السائد، وهو قوله يصف صنيعة أحد ممدوحيه:(26)

وصنيعةٍ لك ثَيِّبٍ أَهْدَيْتَها

وهي الكَعَابُ لعائذٍ بِكَ مُصْرِمِ

حَلَّتْ محِلَّ البِكْرِ من مُعْطَىً وقَدْ

زُفَّتْ مِنَ المُعْطِي زِفافَ الأَيِّمِ

شبه أبو تمام الصنيعة(المعروف) بالمرأة الثَّيِّب لأنها ليست جديدة عليه فقد سبقها صنائع أخرى، وهي بالنسبة لمن يستعين بك كعاب، أو بكر لم يسبق لها الزواج.

يعلّق الآمدي على البيتين بقوله: غلّطه قوم وقالوا: أراد بقوله (وصنيعة لك)، أي للممدوح، (ثيب) أي افتُرعت... وجاء بالكَعَاب على أنها تقوم مقام البِكْر ليجعلها في البيت ضد الثيّب فتصح له القِسْمة. أي هذه الصنيعة ثيّب عندك لأنها قد اصطنعت مثلها مراراً، وهي البكر الكعاب . عند العائذ بك، لأنَّه أول ما اصطنعته عليه، أوَّلاً، لأنها أكبر صنيعة صنعتها عنده.

ويأخذ الآمدي في شرح معنى الألفاظ، فيقول.. إن الكعاب هي التي قد كَعَبَ ثديُها، فقد تكون بِكْراً وتكون ثيّباً، فليست ضدّاً للثيّب في البيت، ولا تصح بها قسمته لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افتُرِعَتْ حتى ينهد ثديُها ويرتفع. وفي البيت الثاني يستخدم الأيّم بمعنى الثيّب، وهذا خطأ في رأي الآمدي. لأن الأيّمِّ هي التي لا زوج لها بكراً كانت أو ثيّباً. ويذهب الآمدي إلى أن استعمال أبي تمام الكعاب بمعنى البكر ليس بغلط، ويأتي بأشعار تؤيد ذلك الاستعمال. ثم يعرض لاستعماله لفظة العَنْس كالعوان البكر، وأراد بها المرأة التي لا زوج لها أو التي حُبست عن التزويج حتى جازت حد الفتاة، ويقلّب الأمر على وجوهه المختلفة.

فلم يدع الآمدي مجالاً لتأويل يحل أشكال الاستعمال، بل حاصر الشاعر فلم يترك له مجالاً، مستفيداً من فكرة السياق وارتباط اللفظ بما يليه ويسبقه. وأبو تمام بفكره الثاقب وولعه الشديد بالغوص على المعنى لم يكتفِ بذلك، فمال إلى المجاز يستعير ألفاظاً توصف بها الناقة، ويضمها إلى ألفاظ توصف بها النساء خدمة لفكرته، والصنيعة بدورها ليست امرأة، والتأنيث فيها مجازي لمعنى العطاء.. وهذا الأمر يدخل في باب الاتساع الدلالي للكلمة، وذلك بنقل اللفظة من المخصوص إلى العموم، أو العكس، لأن أبا تمام يريد أن يدخل في معجمه الشعري لغة جديدة، وأن يكون أسلوبه متفرداً يعتمد على الذكاء، ويستند إلى الملكات الفكرية والطباع المتوثبة. وكل ذلك بتأثير العصر الحضاري، والنشاط الثقافي، فقد يتسع معنى كلمة واحدة محدودة الاستعمال أصلاً لتؤدي عمل طبقة بأسرها،. كما يقول الدكتور السعران. (27).

نقد لغة أبي تمام:

عبر يواهان فك عن إعجابه بلغة أبي تمام فقال: "وشعراً أبي تمام قبل كل شيء يمتاز باستواء وانسجام فاقد النظير، وفي الحشد من المطاعن الكثيرة العدد التي تعرَّض لها الشاعر في حياته، وبعد وفاته المبكرة، لا نكاد نجد مأخذاً عليه من ناحية اَللّحْن"(28).

أما طه حسين فيذهب إلى أن أبا تمام هو الشاعر الذي يأتيك بأشياء لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة، وإذا أنت قد خرجت عن طورك واضطررت إلى أن تفكر مع الشاعر، إلى أن تسير معه، فإذا هو يسرّك حيناً ويحزنك حيناً آخر، ويرى أن النقد الذي وجَّه إليه في الموازنة وغيرها يقوم على قاعدتين: الأولى أن أبا تمام يخالف قواعد اللغة لأنه متعمق في المعاني، فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل اللغة اكثر مما تطيق، ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا في اللغة. ويقرر: أن هذا الكلام إذا كان سائغاً في الكوفة والبصرة في القرن الأول والثاني، فإنه غير مستساغ في القرن الثالث. والقاعدة الثانية أنه يأتي بأشياء لم تألفها العرب في شعرها.

وينتهي طه حسين إلى القول: نستطيع نحن الآن أن نفهم أكثر مما كان يفهم المتقدمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة ورقيّنا العقلي، وأن نسيغ هذا الشاعر ونجاريه في معانيه وفي هذه اللغة التي كان يصنعها ولا يخضع لها، والتي كان خادماً لأبي تمام دون أن يكون أبو تمام خادماً لها.(29).

ويرى الدكتور حسين نصار أن شعر أبي تمام فن يجري فيه الشعور والفكر جنباً إلى جنب، يسعى وراء الشعور الدافق والفكر الخالص والتعبير الأصيل، مما منحه معانيه وصوره التي بعد فيها عن التراث ا لقديم وخرج على عمود الشعر.(30).

لقد رمى أبو تمام إلى فتح منافذ جديدة في الشعر العربي، وأدرك المرزوقي أهدافه ومراميه عندما قال: "إن أبا تمام نازعٌ في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارة كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، فتغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنَّى تأتَّى له وقدر"(31).

وباختصار كان ما أخذه عليه النقاد هو ما أخذه عليه أهل اللغة جميعاً، وقد انصب حديثهم لا على شعر أبي تمام في جملته، وإنما على مجموعة من الأبيات يعترف الدارسون المحدثون أنفسُهم بتعسّفه وسوء عباراته في كثير منها. فلم يتناولوا شعره تحت شعار أنه مجدد مبدع، ولكن حديثهم دار حول قضية خروجه على عمود الشعر.(32).

فن أبي تمام مركب، جميل عذب، وقد يعتريه في حالاته بعض الضعف الذي لا يسلم منه إنسان، ولكنه كان شاعراً خرج بالشعر العربي من دائرته الضيقة، وأجراه مجرى القصص، وتتبع فيه المعنى، وراعى فيه اللفظ، ووفق في أن يكسو فنه بهذا الحس الشعري الرائع.(33).

ويرى الدكتور إحسان عباس (34) أن الركن الذي يأوي إليه الآمدي في نقده وهو (عمود الذوق) أي الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأقرته وأثر عنها، قانون متعسف لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها، وهذا القانون يقتل الاستعارة، لأن تعقبها يعني التدخل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر... فالذي لا شك فيه أن أبا تمام قد هزَّ العقول في عصره، وأثار من حوله ضجة كبيرة، إذ

***خذها مثقفة القوافي ربها لسوابغ النعماء غير كنود.**

***خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى والليل أسود رقعة الجلباب.**

خرج على مألوف العرب في الصياغة وفي التماس المعاني التي تعبر عما يريد قوله، كما يقول الدكتور مندور(35)، فاللغة في الأدب ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فحسب، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها. ومع ذلك فإن الآمدي في نقده أخطاء أبي تمام وفي نظرته إلى اللغة بوصفها شيئاً لا يقاس عليه، ولا ينبغي التجديد فيه وجه ضعف ومغمز خطير في نقده.

الخاتمة:

والحقيقة أن شعرية أبي تمام وقوامها لغته، هي نتيجة موهبته وقدرته على الابتكار وخصوصية العصر، فموهبة الشاعر كانت فائقة لأنها استندت إلى ثقافة واطلاع واسعين، فضلاً عن دقة نظره، ووعيه لخصائص اللغة العربية، وأن الاحتفاء باللفظ كان يرمي أولاً إلى إدراك دلالته المعنوية بدقة متناهية، مستفيداً من مباحث الفقه والفلسفة القائمين على التحسين والتقبيح(36).

ومذهب أبي تمام الشعري مرحلة طبيعية وصل إليها الشعر من خلال النزاع بين الثابت والمتغير، بيد أن الشعر أضاف إلى المتغير جديداً هو التزامه الدائم به مذهباً عاماً في شعره، كما يقول مصطفى عليان(37). لأن المعنى في شعر أبي تمام لا يبقى فكرة محضة ثابتة، فالشاعر يتجاوز الخطوط العامة للأشياء ويقلب الحقائق إلى أخيلة ليجعلنا أمام تجربة واحدة لا فصل فيها بين ما ندركه وما نشعر به وما نتلقاه صياغة، أي أنَّ قوالب الشعر عنده لم تعد قوالب جاهزة بل كانت من فيض الحياة، ومن فيض النفس التي تعيش وقع الحياة والفكر الذي يتجاوز حدود الأشياء إلى نقاطها الحاسمة. فالشاعر كان يبدع نتيجة حالة من التوحد الطريف بين المحسوس والمعقول، وبين القلب والعقل.

فكما يقول عبد العزيز سيد الأهل: مذهب أبي تمام نظرية جديدة في اللغة قائمة على تملكها تملكاً مطلقاً بحقيقتها ومجازها.(38).

❐

■ الإحالات والحواشي:

(1) . الموازنة (6/1، 12– 18 –22 –33)، وغيرها.
(2) . قضايا النقد الأدبي والبلاغة (16).
(3) . التطور اللغوي (9).
(4) . ينظر: علم اللغة، د.وافي (270) وما بعدها.
(5) . ديوان أبي تمام (242/3).
(6) . الشعر واللغة (5).
(7) . مقدمة للشعر العربي (46 و47).
(8) . علم اللغة (257).
(9) . أسرار البلاغة (225).
(10) . ديوانه (200/2).
(11) . ديوانه (90/2)
(12) . نفسه (=)
(13) . نفسه (372/1).
(14) . نفسه (374/1).
(15) . نفسه (374/1).
(16) . نفسه (390/1).
(17) . نفسه (1/1).
(18) . نفسه (50/1).
(19) . الموازنة (17/2 –18).
(20) . ديوانه (88/2).
(21) . سر الصناعتين (125).
(22) . الموازنة (128/1)، وما بعدها.
(23) . ديوانه (17/2–122).
(24) . ديوانه (56/2).
(25) . فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث (137).
(26) . الموازنة (158).
(27) . علم اللغة (312).
(28) . العربية (131).
(29) . من حديث الشعر والنثر (106).

(30) . حركات التجدد (78).
(31) . شرح ديوان الحماسة (4/1).
(32) . ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين (200-201).
(33) . أبو تمام: البهبيتي (242).
(34) . تاريخ النقد الأدبي عند العرب (167-168).
(35) . النقد المنهجي عند العرب (88-120-127).
(36) . أبو تمام وقضية التجديد (10).
(37) . منهج المرزوقي في الخصومة (12).
(38) . عبقرية أبي تمام(80).

مصادر البحث ومراجعه:

(1) . الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف بالقاهرة 1961.
(2) . النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، د. عبد الحكيم راضي، القاهرة 1993.
(3) . قضايا النقد الأدبي والبلاغة. د.محمد زكي العشماوي. الاسكندرية 1967.
(4) . التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه د.رمضان عبد التواب. القاهرة 1990.
(5) . علم اللغة. د.علي عبد الواحد وافي دار نهضة مصر بالقاهرة (7).
(6) . ديوان أبي تمام بشرح التبريزي. دار المعارف بالقاهرة.
(7) . مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة بيروت.
(8) . أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، طبعة المنار . القاهرة 1331هـ.
(9) . سر الصناعيين، أبو هلال العسكري بتحقيق علي البجاوي وإبراهيم. القاهرة 1971.
(10) . العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب. يوهان فك. ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980.
(11) . من حديث الشعر والنثر، د.طه حسين، دار المعارف، القاهرة 1965.
(12) . حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة من الباحثين، دار الثقافة، القاهرة 1976.
(13) . شرح ديوان الحماسة، المرزوقي نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة 1973.
(14) . أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. د. عبده بدوي، القاهرة.
(15) . منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام، د.مصطفى عليان. دار القلم، دمشق 1986.
(16) . عبقرية أبي تمام، د.عبد العزيز سيد الأهل، القاهرة.
(17) . علم اللغة، د.محمود السعران، دار المعارف، 1992.
(18) . أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره. نجيب البهبيتي، القاهرة 1970.
(19) . تاريخ النقد الأدبي عند العرب. د.إحسان عباس، دار الأمانة، بيروت، 1971.
(20) . النقد المنهجي عند العرب، د.محمد مندور، القاهرة 1969.

***بكر تورث في الحياة وتنثني في السلك وهي كثيرة الأسلاب.**

الشاعر العشاري

والريادة في الشعر العربي الحديث

إسماعيل إبراهيم الخلف

((في زحمة اشتغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا أحياناً حتى يخيل للإنسان أن هذه التجربة إنما بزغت إلى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر للتراث الأدبي العربي بعامة وللشعر القديم بخاصة أو هكذا يخيل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدري من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئاً ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية في شيء وإنما هي تعبر في أقصى صورها عن موقف شخصي صرف لفئات المتحاورين وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك اللجاج عنتاً غير يسير لأن الجدل والحوار لم يكن مخلصاً للقضية ذاتها بقدر ما كان وسيلة لتأكيد موقف شخصي)) هذا ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل في بحثه الأول في كتابة القيم (الشعر العربي المعاصر) ولكن مشكلة الدكتور عز الدين ومعظم من بحثوا نشوء القصيدة الحديثة تكمن في أنهم يسلمون سلفاً بأن بدايات الشعر الحديث (الحقيقية) لم تكن إلا في القرن العشرين أما نحن فإننا نزعم:

***البدايات الحقيقية للقصيدة العربية الحديثة كانت مع كتابة ما سمي "البند" في العراق قبل تجربة نازك الملائكة.**

أن البدايات الحقيقية للقصيدة الحديثة كانت مع كتابة ما سمي بـ ((البند)) في العراق وقد كان ذلك قبل تجربة نازك الملائكة (التي تنكر اطلاعها على البند قبل كتابة القصيدة الحديثة) وقبل جميع منافسيها على الريادة بما لا يقل عن مائة وخمسين سنة.

لقد زعمت السيدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أن ولادة الشعر الحر –وهي تعني هنا شعر التفعيلة– كانت على يديها وتدعي أن إعلان الولادة تم عندما نشرت قصيدتها (الكوليرا) سنة 1947م.

ثم تعود في مقدمة الطبعة الخامسة من نفس الكتاب لتعترف أن بعض قصائد الشعر الحر قد نشرت قبل قصيدتها وتذكر بعض الشعراء مثل: بديع حقي، وأحمد علي باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض، وسواهم.

ولتحتفظ بالريادة لنفسها تضع شروطاً أربعة ترى أنه من الواجب توفرها في القصيدة أو في كاتبها لتكون رائدة:

1.أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

2.أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون بجرأة وثقة. شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه.

3.أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً سواء كان ضجيج إعجاب أم استنكار ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون بها الدعوة.

4.أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدؤوا فوراً باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

هكذا فصلت السيدة نازك الملائكة جبة الريادة (للشعر الحر) لتكون لها دون سواها..

وما أكثر الذين تصدوا لهذه القضية ومنهم من حاول شد الريادة إليه ومنهم من حاول شدها إلى شاعره منهم من أسند الريادة إلى صلاح عبد الصبور وآخرون أسندوها إلى نسيب عريضة واعتبروا قصيدته (النهاية) بداية الشعر العربي الحديث.

أمام هذا التدافع المشروع لا يجد المرء مهرباً من الوقوع بشيء من الحيرة.

إلا أن السيدة نازك الملائكة تخرجنا من تلك الحيرة وتفتح لنا باباً مهماً عندما تتحدث عن البند:

(أعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف بالبند لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

1.لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطرين.

2.لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

3.لأن القافية فيه غير موحدة وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد).

هذا عظيم جداً. بقي على السيدة نازك الملائكة أن تطلعنا على:

من أسس البند ومن هم رواده ما دامت قد أفردت للبند بحثاً كاملاً في كتابها (قضايا الشعر المعاصر).

ولكن يبدو لنا أن السيدة الملائكة –برغم اجتهادها في البحث– لم تنجح في إضاءة الطريق أمامنا. لا بل إنها قد أطلقت حكماً بالإعدام على رائد من أهم رواد البند (إن لم يكن الأهم إطلاقاً).

نعم لقد أطلقت السيدة الملائكة حكماً جائراً بحق الشاعر الشيخ حسين العشاري (ربما لأنها كانت تجهل الرجل) عندما قالت:

(ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الإطلاق أن البند يقوم على أساس التفعيلة وأن ذلك فيه هو الذي يبرر تنوع أطوال الأشطر وهي الميزة التي اختص بها دون الشعر العربي السابق كله، وكان من هؤلاء ناظمون ينظمون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوي تكسبه أشطره الرتيبة إملالاً وثقلاً:

هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشاري:

فغدا في رمضان

الخير كالغيث المريع

فرعينا في شتاء

الجدب أزهار الربيع

***

كم أياد وعطايا

رشف الناس لماها

***

** البند وجد قبل القصيدة الحديثة بما لا يقل عن مائة وخمسين سنة.*

ومزايـــــــا وســــــــجايا

حســـــد العـــرش ســــماها

***

فــــــــأدام الله ذخـــــــره

وأعـــــــز الله ســــــــعده

وأطـــــال الــــرب عمـــره

وأدام الحـــــق مجـــــــده

***

مـــــدى الأيـــــام والـــــدهر

ومـــــا در لنــــا الــــرزق

ومـــا انهـــل لنــا القطـــر

ومـــا بـــان ســـنا الفجـــر

***

ومـــا عـــاد لنـــا العيـــد

وعنـــــا رحـــــل الصـــــوم

ومــــا أشـــرقت البيـــــد

بنــــور الســـادة القـــوم

***

هل في هذا شيء من خصائص البند؟

إنما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر في قوافيه.

نجيب على تساؤل السيدة الملائكة: نعم إنه شعر ذو شطرين متساويين.

ولكنا نسأل بدورنا:

لماذا اقتطعت السيدة مقطعاً من البند ولم توره كاملاً؟..

ألا يمكننا اليوم وبعد كل التطور الذي أصابته قصيدة التفعيلة أن نقتطع مقطعاً من قصيدة معاصرة ونعيد كتابته في شطرين متساويين؟

****اعترفت نازك أخيراً بأن أعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف بالبند لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر.***

لا أظن ذلك صعباً وقد فعل البعض مع بعض قصائد التفعيلة لنزار قباني رحمه الله ليقولوا إنه شاعر (كلاسيكي)

كما أن نازك الملائكة نفسها فعلت ذلك مع مقطع من قصيدة لمحمود درويش لتثبت أن الشعر الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد:

((وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الوداع))

فتعيد كتابة المقطع بعد أن تسقط منه كلمة واحدة هي ((وداع)) ليبدو ذا شطرين:

وفــــوق ســــطوح الزوابــــع كــــلّ

كــــلام جميــــل وكــــل لقــــاء

ومــــا بيننــــا غيــــر هــــذا اللقــــاء

ومــــا بيننــــا غيــــر هــــذا الــــوداع

وتقول:

((إن الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتيادياً ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً)).

والبند الذي اقتطعت منه السيدة نازك الملائكة حجتها موجود في ديوان العشاري الذي حققه الدكتور عماد عبد السلام رؤوف والأستاذ وليد عبد الكريم الأعظمي حيث صدر عن مطبعة الأمة في بغداد عام 1977م.

يقول محققاً ديوان العشاري في المقدمة:

(وقال عنه محمود شكري الآلوسي في

المسك الأذفر:

(وله ديوان شعر أرق من دمعة الصب وألطف من وابل غب جدب وفيه أنواع كثيرة من الشعر وقد فاق أصحابه في ذلك)

وللعشاري فوق ما تقدم محاولات موفقة في نظم البند والذي يظهر من بنوده أن أكثر من جاء متأخراً عنه عيال عليه وأخذ منه.

وقال عبد الحميد الدجيلي:

(وله: جملة بنود تشهد له أنه ابن عذرتها وأن له النصيب الأوفر في سبك عباراتها وصوغ جملها المحبوكة البليغة ولا يخفى أنه يكاد يكون أقدم من نظم في هذا الباب بهذه الصورة المتقنة..)

فمن هو العشاري؟..

يقول العشاري معرفاً بنفسه:

من النفر السامين من آل حِمْيرٍ
يخوضون نار الحرب بالضمر الشقر
فروع تيقنا بأن أصولها
من الباسقات الطلع والسادة الغر

ويقول أيضاً:

من معشر نزلوا العشارة برهة
والآن نزلوا على بغدان
ما شانهم ضد الغنى بل زانهم
درس العلوم ونغمة القرآن

والعشاري هو:

حسين بن علي بن حسن بن محمد بن فارس العشاري، عالم أديب شاعر ولد في بغداد من أسرة علمية دينية كانت قد قدمت إلى بغداد في أواسط القرن الحادي عشر الهجري من بلدة العشاري في محافظة دير الزور السورية.

توفي في بغداد بحدود 1195هـ/ 1781م. خلف لنا العديد من المؤلفات من بينها ديوانه (ديوان العشاري) الذي ضم إضافة إلى قصائده العمودية الرائعة سبعة بنود نرى فيها البداية الحقيقية لشعر التفعيلة الذي ما زلنا نكتبه ونتجادل في حق ريادته.

يقول الأستاذ حنا عبود في كتابه (النحل البري والعسل المر)

((إن الشكل مهما كان جديداً يظل محتفظاً برواسب وإرهاصات قديمة تستمر في الوجود مهما حاول المبدع التخلص منها.. هذا على افتراض أن المضمون جديد كل الجدة وإن ذهب بعضهم إلى أنه لا جديد تحت الشمس)).

ها هي ((بنود)) العشاري ترفرف في ديوانه لتثبت أنه فارس فذ في ميدانها ومعلم في إتقانها.

البند الأول:

لك النعمة والمجد
وأنت الصمد الفرد
خلقت الحر والعبد
لك الأمر بلا رد
تعاليت عن الرسم
تجاوزت عن الحد
فلا أين ولا كيف
ولا ظلم ولا حيف
ولا شين ولا عيب
ولا شك ولا ريب
فكم أودعت من سر
وكم أبدعت من أمر
وكم حيرت من فكر
غدا عنك حسيرا

****يقول العشاري إن البند يقوم على أساس التفعيلة وذلك ما يبرر تنوع أطوال الأشطر.***

ولكم أوقفت من ذكر
غداً عنك كسيرا
ترى أجنحة الذر
وما في عظمها قر
وما في النفس قد حاك
وفي الخاطر قد مر
فلا يحدث في الكون سوى ما رمت إبداء
ولا ينفذ في الخلق سوى ما شئت إمضاء
وجود فاض بالجود
فأبدى كل معدوم
وأولى كل موجود
فلا الفضل بمعدود
ولا الفيض بمحدود
فكم من فلك دار
وكم من بارق لاح
وكم من كوكب سار
وطير بالثنا صاح
وبحر ماؤه فار
وعطر نشره فاح
وصبح ضوؤه نار
وليل جيشه راح
وريح حكمه جار
وغصن بالهوا طاح
وهذي الشمس والبدر
وذاك البر والبحر
وأرض ثديها در
وكم طود بها قر
ووحش بينها فر
وأفلاك رفيعات
وأجرام منيعات
وأشجار وأغصان
وأزهار وعقيان
ونسرين ومرجان
ودر تحت أصداف
بها الغواص قد طاف
وخود قدها مال
وماضي لحظها صال
وداجي فرعها طال
على وجنتها خال
به قد علق البال
ثوى في خدها العندم
عليه نزل الأرقم
وفيه شعل النار على وجنتها تضرم
وأفعال وأهوال
وصنع للحجى هال
فسبحان الذي جل
عليه الكون قد دل
فمن وحده فاز
ومن أنكره ظل
له الحمد مع الشكر
له المن مدى العمر
وما جردت البيض وهزت عندها السمر
وما شاهده العارف
والطائف والعاكف
ليلاً ونهاراً

***

البند الثاني:

إله ختم الرسل

**إن الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتيادياً ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً.*

بقص جمع الفضل
ونور محق الجهل
وحق قوله الفصل
به قد رفع الشرع
وطاب الأصل والفرع
ودر الثدي والضرع
وأضحى علم الدين رفيعا
وحمى الحق منيعا
ذي جلال وجمال
ووقار وفخار
ونجار
بهر الصبح سناه
وسما البدر ضياه
وسبى المسك ذكاه
فهو من آل نزار
حبذا العقل المحلى
وهو من أنف مناف
وله القدح المعلى
له قد نطق الظبي
وقد كلمه الظب
وكم حن له الجذع
وقد خاطبه الرب
فأدناه وحياه وناداه وناجاه
وبالأفضال أولاه
فما زاغ له الطرف
ولا راغ له القلب
علا فوق ذرى العرش
ومنه عرف الرسم
وفيه طالع النقش

فما الشمس وما البدر
وما الغيث وما البحر
وما لسبع السماوات وتلك العنصريات
غدت من تحت نعليه فراشاً ومهاداً
سيد الرسل وأفضل
أكمل الخلق وأجمل
أحمد القائم بالحق بشيراً ونذيراً
وسراجاً مستنيراً
وضياء مستديراً
وحساباً قصم الشرك وأخفى ثائر الإفك
بقرآن كريم
وطريق مستقيم
واضح النهج قويم
فعليه الله صلى
وحباه منه فضلا
وعلى الآل مع الصحب
نجوم الوصل والقرب
وأهل الشوق والحب
وباقي الخلف الطاهر نور الفلك الزاهر
من طهرهم ربك من قاذورة الرجس
سراراً وجهاراً

البند الثالث: وهو البند الذي اقتطعت منه السيدة نازك الملائكة المقطع الذي أوردته وقد أشرنا إليه بـ ((

فمن عترته العز أبو أسعد والفخر
كريم الأصل والنجر
وسيف العز والنصر
وبحر العلم والحلم
ومورى زند الحق

****للعشاري ديوان أرق من دمعة الصب وألطف من وابل غب جدب وقد فاق أصحابه في ذلك.***

ومحيي سنن العزم
غزير الفضل والجود
ومغني كل معدوم
ومحيي كل مفقود
أغر الوجه ميمون
غدا بالسعد مقرون
شريف من بني هاشم
ومن نور أبي القاسم
ومن حيدرة القرم
ومن فاطمة الزهراء
الجوهرة الغراء
واللؤلؤة البيضاء
بنت المصطفى المبعوث للدين نصيراً وظهيراً
هو (عبد الله) حبر
لبني الحاجات ذخر
علمه در وتبر
زين الطرس وحلى
كشف الجهل وجلى
وغدا في الصحف يتلى
ومن الشهدة أحلى
كلما حرر لفظاً
سكرت منه اليراعه
وإذا قرر معنى
ألبس الذهن الخلاعة
وإذا حاول بعثاً
شرس الخلق أطاعه
وإذا نور حكماً
حسد البدر شعاعه
وإذا نمق طرسا
غاب عقل ابن جماعه
فهو البحر المصطفى
وهو الورد المروق
وهو النجم المعلى
من به الجهل تمزق
ويه الخافي تحقق
صانه الله فأمسى
للعلى بدراً وشمساً
وحباه الله فضلاً
فغدا للمدح أهلاً
طالما صلى وصام
وبجنح الليل قام
وتأسى بأبيه المصطفى خير الأنام
((فغدا في رمضان الخير كالغيث المريع
فرعينا في شتاء الجدب أزهار الربيع
كم أياد وعطايا، رشف الناس لماها
ومزايا وسجايا، حسد العرش سماها
فأدام الله فخره
وأطال الله عمره، واستطاب السمع ذكره.
مدى الأيام والدهر، وما در لنا الرزق
وما انهل لنا القطر
وما بان سنى الفجر، وما عاد لنا العيد
وعنا رحل الصوم، ما أشرقت البيد
بنور السادة القوم))
وما قدم ذو اللب لذي المجد بنوداً
وحوى النظم لذي العزم نجوماً وعقوداً
وما أنتجت الأرض وروداً وبهاراً
طلعت من حالك الروض على الحوض نهارا

* * *

*وللعشاري جملة بنود تشهد أنه ابن عذرتها وأن له النصيب الأوفر في سبك عباراتها وصوغ جملها.

وهكذا يبدو جلياً البناء العروضي الرصين للبند عند العشاري:

فهو يبدأ بـ (مفاعيلن) في جميع البنود المذكورة في الديوان. كما أنه عند الانتقال من (مفاعيلن) إلى (فاعلاتن) يسبق الانتقال بـ (فعولن) التي تمهد لذلك موسيقياً ولا تتركه يبدو نافراً. أما عند انتقاله المعاكس من (فاعلاتن) إلى (مفاعيلن) فإنه يفعل ذلك مباشرة وبدون تمهيد. ربما كان ذلك لاقتناعه بأن الانتقال من (فاعلاتن) إلى (مفاعيلن) سليم ولا ترفضه الأذن. أما عدد التفعيلات في السطر فهو غير محدد وهذا ما يجعل البند شعراً حديثاً وليس شعر شطرين.

وقد اتبع العشاري بنده الثالث بهذين البيتين:

ولقد غزوت الكاشحين بمذودي

فكسرت قلب جيوشهم بجنودي

وقصصت أجنحة الجميع بصارمي

لما نشرت لهم ثلاث بنود

وهذا ما يثبت أن العشاري كان مدركاً لأهمية البند ومشهراً له سيفاً يقص أجنحة المنافسين.

وقد كتب إضافة للبنود الثلاثة التي أوردناها مجموعة ثانية تتألف من أربعة بنود أخرى.

أما عن شرط السيدة نازك الملائكة بأن يستجيب الشعراء في كافة أنحاء الوطن العربي فحسبنا أن نذكر السيدة نازك بأن العشاري عاش حياته وخاض تجربته الشعرية تلك في العصر العثماني وليس في عصرنا وقد قال العشاري عن عصره:

((إني في زمان تبأ له وتب ما أحقه بأن يدعى أبا لهب قد أصلى أهله بنار ذات لهب قدم كل ركيك ضعيف وأرسى كل دني سخيف وأذل كل سري شريف)).

يقول خرابتشينكو: ((إن النهوض أو الانحطاط في تطور الأدب والفن وثيق الصلة بنظرات الأدباء العامة إلى العالم)).

وهكذا فلا بد لنا من إعادة قراءة ما كتب من البنود دون تناسي ظرفها الزماني وحينئذ فإننا سنجد:

1. أن البند هو بداية قصيدة التفعيلة وأن العشاري (حتى الآن) رائده.
2. نفي الأصل الغربي (بالصفة العمومية) للشعر العربي الحديث ما دام العشاري رائده وهو صاحب الثقافة الإسلامية الصرف الصوفي الذي لم يتعلم لغة أجنبية قط.

ذلك مع إقرارنا بتأثير بعض الشعراء العرب المعاصرين بالثقافات الغربية (إلى درجة الذوبان فيها) كتأثر أدونيس وأتباعه بالثقافة الفرنسية عامة والشعر الفرنسي خاصة.

واندفاع آخرين إلى الشعر الأمريكي وبخاصة إلى الشاعر الأمريكي (ويتمان).

****إن الشكل مهما كان جديداً يظل محتفظاً برواسب وإرهاصات قديمة تستمر في الوجود مهما حاول المبدع التخلص منها.***

❒

■ المراجع:

(1) ديوان العشاري/ تحقيق الدكتور عماد عبد السلام رؤوف والأستاذ/ وليد عبد الكريم الأعظمي/ مطبعة الأمة- بغداد.

(2) قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة/ دار العلم للملايين/ الطبعة الخامسة.

(3) الشعر العربي المعاصر/ الدكتور عز الدين إسماعيل/ دار العودة-بيروت.

(4) النحل البري والعسل المر/ حنا عبود/ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق.

(5) ذات الكاتب الإبداعية/ م. خرابتشينكو/ ترجمة

نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي–دمشق.

❑❑❑

لَهْوُ ا لأيام بالجندي

ولهوه بها...

ـ عبد الكريم محفوظ

ومن ذا الذي لا يتذكر أحمد الجندي الذي قضى حياة عمرها ثمانون عاماً ونيّفاً في مختلف القرى والمدن السورية متنقلاً بحكم الدراسة والوظيفة الرسمية هنا وهناك؟ ومن ذا الذي ينساه وقد خلّف وراءه طرفة أو نكتة أو قصيدة في طول هذه البلاد وعرضها، رثاء لصديق حميم، أو تغنياً بأمجاد هذه الأمة وتضحيات هذا الشعب ضد الاحتلال العثماني والاستعمار الفرنسي؟ لقد عاش أبو حيان حياة فياضة بالمجون والطرب والطرافة والذكريات الحلوة والمرة سواء بسواء ـ لقد عاش حياته حتى الثمالة وفق قناعته، وغنّت له الأيام وغنى بدوره لها حتى وصل في خاتمة المطاف إلى عدد من القصائد المنشورة في الصحف السورية والعربية، وإلى كتابة "لهو الأيام" الذي هو بمثابة سيرة ذاتية بأدق التفاصيل الخاصة والعامة. فـ"لهو الأيام" هو الكتاب اليتيم الذي كتبه نثراً أبو حيان بناء على نصيحة فخري البارودي الذي حضه على الكتابة بالقول إن عليك أن تكرس ربع ساعة من وقتك كل صباح لكتابة ما جرى لك في اليوم السابق، وبناء على نصيحة الأمير جعفر الجزائري، الذي كان في قديم الزمان الأمين العام لمجمع اللغة العربية في دمشق، يوم كان أبو حيان، المرحوم أحمد الجندي يعمل في تلك المؤسسة إلى جانبه، إذ كان يقول له دوّن هذه الطرائف والنوادر يا أبا حيان لتجعل منها كتاباً يذكرك به الناس في قادم الأيام. ولكن الجندي توجس خيفة من الإقدام على الكتابة في وقت كرس جله أو كله لحياة اللهو والمجون والشراب ومعاشرة الفنانيين والفنانات والأدباء، بيد أنه ما إن عقد العزم على خوض هذه المغامرة حتى طفقت الذكريات والأحداث تداهمه من كل حدب وصوب وتخطر على باله متزاحمة متسارعة عفو الخاطر..... ويرز إلى الوجود كتاب "لهو الأيام" الذي كان فيه الجندي، كما يقول في المقدمة، مجرد آلة تصوير يصور فيه مجريات الأمور دون أي تنميق أو مبالغة، فهيا بنا الآن إلى كتاب الجندي الشاعر الطريف والمحدث الظريف.

لهو الأيام هو الكتاب اليتيم الذي كتبه نثراً أبو حيان الجندي بناء على نصيحة فخري البارودي.

لقد وضع الجندي كتابه المذكور في أربعة وخمسين باباً واختتمه بخاتمة قصيرة وفهرس أعلام في 1990/2/20 وكان صدوره بتاريخ شهر آذار من عام 1991 عن دار رياض نجيب الريس في لندن.

وقبل أن يتطرق الجندي للحديث عن حياته الخاصة تناول الحديث عن سلمية التي كانت ولادته فيها وكانت الإطار الذي عاش فيه وتأثر

بـه. فهـو يقـول إن سـلمية يـوم ولادتـه فـي عـام 1910، كانـت ضـيعة صـغيرة لا يتجـاوز عـدد سكانها أربعة آلاف نسمة، ومعظم بيوتها وقبابها من الطين المتحلقة بحاراتها الأربع حول الحمّام الرومـاني الأثـري والمسجد الكبيـر (مسجد الإمـام اسماعيل)، وحول دار البلدية التي استحالت لاحقاً إلـى مقهـى عـام وبقيت كذلك حتـى الآن. ويحـدد الجندي موقـع سلمية الجغرافي بأنـه فـي المنطقـة الوسـطى مـن سـورية بـين حمـص وحمـاة وعلـى تخـوم الصـحراء التـي كانـت تـدعى باديـة السـماوة والتي حظيت لاحقاً بتسمية "الحماد". ولقد تناوب علــى ســلمية، تاريخيــاً، العموريــون والحثيــون والآراميون والآشوريون والكلدانيون ومن ثم الفرس واليونانيون، فضلاً عن الرومان الذين ينسب إليهم سورها القديم وأقنية الري التي بلغ عددها في غابر الأزمـان سـتين قنـاة تجري كلهـا مـن الشـرق إلـى الغرب. وأما الآثـار اليونانية والرومانيـة فما زالت ماثلة حتى اليوم على شكل أعمدة وأحجار مزدانـة بمختلف أنـواع النقوش والرسوم والتصـاوير، ولقد سـماها اليونــانيون "ســلاميس" تيمّنـاً باسـم القائـد اليونــاني الــذي انتصــر فــي معركتــه فيهــا علــى الفرس، غيرأن ياقوت الحموي يكتب في "معجم البلدان" (م3، صفحة 240)، أنها كانت قرب بلدة المؤتفكـة التـي حـل بأهلهـا الـدمار ولـم يسـلم مـن سكانها سوى مائة نفس نزحوا إلى سلمية وعمّروها وسكنوها فسميت "سلم مائة" وبمرور الزمن تحرّف هذا الاسم إلى سلمية، ومن ثم اتخذها عبد الله بن صـالح العباسـي مقـراً لــه ولأولاده مـن بعـده وبنـى فيها عدداً من الأبنيـة التـي فيهـا ذلك المسجِد ذو المحاريب السبعة الذي لا يزال قائماً حتى الآن، وإن أهـم الأشـياء فـي سـلمية يكمـن فـي علاقتهـا التاريخيــة بــآل البيــت إذ أن أهلهــا منــذ القــدم اسماعيليون نسبة إلى اسماعيل بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بـن علـي بـن أبـي طالـب، وأمـا القسـم الثـاني مـن الطائفــة الشــيعية فينتمــي أصــحابه إلــى موســى الكـاظم أخـي اسماعيل الآنـف الـذكر ولهـم أسـماء شتى منها الإثنا عشرية أو المتاولة.

وعـن ولادتـه يقـول الجنـدي إن أمـه ولدتـه أسمر اللون قاتم البشرة على نقيض كل أقاربه من آل الجندي الذين كانوا شقر الشعور بيض الوجوه زرق العيـون، فضـلاً عـن وجـود دملـة علـى ثديـه الأيسر، ولكن طبيبة عربية محلية عالجت له تلك الدملـة بالخبـازى لفتـرة مـن الـزمن إلـى أن اختفـت وعاد لـه لونـه الأشقر، لقد كان صبياً ألثغ اللسان كثير الكلام كما كان، على العموم، كثير السؤال لا سيما حـين بـدأ بـتعلم القـراءة والكتابـة فـي أحـد الكتاتيب لانعدام المدارس يوم كان التلاميذ يذيبون الحبر بالماء ويكتبون بقلم من القصب على رأسه ريشـة، ويـوم كـانوا يعودون مسـاءً إلـى بيـوتهم وقد ترقشـت ثيـابهم بلـون الحبـر الأزرق. وعـن والـده أحمد الجندي إن اسمه كـان علـي أحمد الجنـدي وكـان واحـداً مـن الوافـدين علـى سـلمية مـن قريـة (بحوّي) في نهر الخوابي في ضواحي طرطوس، وقـد تـزوج مـن ابنـة عمـه فـي سـلمية واسـتقر بهـا ليكـون فيهـا قاضـياً. وفـي يـوم مـن الأيـام لـم يعـد القاضـي إلـى بيتـه وبقـي حبـيس المحكمـة نفسـها سـجيناً سياسـياً نظـراً لصـدور الحكـم بنفيـه إلـى الأناضـول. لقد بدأت رحلة النفي في نيسان عام 1916 حيث ركـب القاضـي المنفـي وأسـرته فـي عربـة خشـبية سـارت فـي طريقهـا إلـى حمـاه برفقـة وحراسة بعض رجال الدرك. وحين وصل المنفيون إلى حماه نزلوا ضيوفاً على بعض أصدقائهم فيها إلــى أن تـوفر قطــار لـنقلهم إلــى حلـب. ولـدى وصولهم إلى حلب وجدوا في استقبالهم نفراً من الجنود مـن أبنـاء الوجهـاء فـي سلمية ممـن كـانوا يعملـون فـي "بلـوك الأشـراف" التركـي، لقد كانـت حلـب بالنسـبة لأحمـد الجنـدي حلمـاً جميـلاً نظـراً

***يوم ولادته 1910 كانت بلدته سلمية قرية صغيرة لا يتجاوز عدد سكانها عشرة آلاف نسمة.**

***في مدينة بيلجك انتسب أحمد الجندي إلى مدرستها التي كان فيها معلمان يعتمر كل منهما عمامة بيضاء.**

لاتساعها وأبنيتها العالية وملاهيها التي كانت تعج بحياة اللهو والأنس والطرب والشراب إذ كان يرتادها الشباب من أبناء أغنى العائلات الإسلامية والمسيحية واليهودية، فتلك الملاهي قلما كانت تخلو من مطرب أو مطربة أو راقصة من مثيلات سارينا المصرية وبديعة مصابني الراقصة الشهيرة وجميلة الروشن. وبعد إقامة المنفيين قرابة الأسبوع في حلب جاءت شاحنتان عسكريتان يقودهما سائقان ألمانيان ممن شاركوا الأتراك في حرب الترعة ضد الإنكليز ومنوا بفشل ذريع. سار المنفيون من حلب في تينك الشاحنتين وطفقوا يتسلقون الجبال باتجاه الأناضول ومروا ببلدة الإصلاحية التي كان محافظها هاشم الأتاسي ذلك الزعيم الوطني المشهور الذي صار رئيساً للجمهورية السورية في حقبة لاحقة من الزمن. وفي منتصف جبال طوروس توقف الموكب في بلدة تدعى بوزانتي التي كانت مركزاً هاماً للقطارات حيث أنزل الجنود المنفيين في بيت خشبي وجلسوا كباراً وصغاراً داخل الغرفة وغطوا في سبات عميق إلا والده الذي ظل ساهراً حتى مطلع الشمس. وفي اليوم الثاني نقل المنفيون إلى قطار من قطارات الشحن المستخدمة لنقل الدواب إلى الجنود في جبهات القتال، حيث كانت عرباته مليئة بروث الدواب فما كان من والد الجندي إلا الاحتجاج للقائد العسكري على دخول العربة القذرة التي تم تنظيفها في الحال، من ثم اتجه بهم القطار إلى بلدة "أفيون قره حصار" وبعد ساعات إلى بلدة "ترسوس" التي يقال إن فيها مغارة أهل الكهف وأنها مكان ولادة القديس بولس، وأنها موضع قبر الخليفة العباسي المأمون، وأخيراً غادر المنفيون ترسوس بقطار أفضل من سابقه إلى مدينة قونيه التي كان العرب يسمونها بعمورية، والتي روى فيها والد الجندي قصة المرأة العربية التي تحرش بها أحد الجنود الروم، بامرأة عربية وصاحت "وامعتصماه" مما جعل المعتصم يجيء بجيش جرار من بغداد للانتقام لتلك المرأة وحيث قال أبو تمام قصيدته العصماء:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب

....

يا يوم وقعة عمورية انصرفت

عنك المنى حفَلاً معسولة الحلب

وفي اليوم التالي ركب المنفيون القطار إلى مدينة "إسكي شهر: أي البلد العتيق" حيث وصلوها فجر اليوم التالي، وهي عبارة عن مدينة نظيفة وأنيقة وفيها شاهدت لأول مرة في حياتي صبياً يركب شيئاً عجيباً سريعاً، قالت لي يومها أمي عنه بأنه "شيطان ببور" أي الدراجة العادية. إن لهذه المدينة تاريخ حافل في معارك سيف الدولة الحمداني وفي أشعار أبي الطيب المتنبي. وفي خاتمة المطاف وصلنا إلى المحطة الأخيرة من رحلة النفي، إلى البلدة المخصصة لإقامتنا في منفانا ألا وهي مدينة "بيلجك" التي فيها قبر "أرطغرل بيك" بن عثمان سيد العثمانيين، والتي تحيط بها الأحراج والمرتفعات والمزارات. وبعد وقت قصير نقلوا والد الجندي وأسرته إلى بيت أنيق من أربع طوابق كان فيما مضى مصرفاً لأحد أغنياء الأرمن بيت يضم حديقة من أشجار التوت ودوالي العنب وفواكه من أنواع شتى.

في مدينة "بيلجك" انتسب أحمد الجندي إلى مدرستها التي كان فيها معلمان يعتمر كل منهما عمامة بيضاء، فأتقن وأخوه اللغة التركية التي نسوها بعد عودتهم من المنفى إلى سلمية بعد مرور سنتين. لقد كان مع آل الجندي في تلك المدينة عدد كبير من العائلات السورية واللبنانية كآل العسلي، أسرة الشهيد شكري العسلي، وآل الشمعة وآل البخاري، وآل حيدر من بعلبك، وآل

الأتاسي من حمص، كما كان معهم منفيون أتراك ممن كانوا يعيشون حياة الإقامة الجبرية ومن أبرزهم اسماعيل حقي باشا الذي كان الصدر الأعظم فيما مضى. وعلاوة على اللغة التركية تعلم أحمد الجندي اللغة الإنكليزية من خلال الدروس الخصوصية بتشجيع من أبيه.

لقد كان المنفيون العرب يتابعون أنباء الحرب العالمية الأولى ويدركون أن مصيرهم مرتبط بنتيجتها، كما أنهم كانوا يسمعون بأنباء ثورة الشريف حسين، واندحار القوات التركية أمام زحف قوات الحلفاء وزحف مؤازريها من الثوار العرب في مصر وفلسطين وسورية. ولكن الأمير شكيب أرسلان كان ضد ثورة الشريف حسين من منطلق أخلاقي ومن جراء شكوكه بوعود بريطانيا للشريف حسين. وفي خاتمة المطاف كان ولا بد من انسحاب الجنود الأتراك من سورية على بكرة أبيهم، وكان مصطفى كمال أتاتورك آخر جندي تركي يغادر الأراضي السورية. وفي تلك الآونة شاع نبأ قرب نهاية النفي والعودة إلى الوطن، ولكن العائق الوحيد أمام العودة كان انتشار الكوليرا (الهواء الأصفر) في سورية، ومع ذلك فقد أذعن والد الجندي لمطلب والدته في الإسراع بالعودة إلى الوطن لأنها كانت في شوق عارم للخلاص من الاغتراب والعودة إلى سلمية فجمعت العائلة كل حوائجها واستقلت عربة إلمحطة القطار الذي نقلها إلى أضنه.

وفي أضنه حدث مالم يكن في الحسبان، إذ جاء إلى فندق العائلة موظف من الأمن العام التركي وأبلغ والد الجندي أن بإمكان عائلته مواصلة السفر إلى سورية بدونه نظراً لعدم بلوغه الستين من العمر، واستبقائه في أضنه رهن الاحتجاز السياسي. وهكذا رافقنا ذلك الموظف إلى محطة القطار في أضنه وقال لنا بأننا سنكون في اليوم التالي في حلب، في موطننا في سورية.

وبعد مكوثنا في حلب بضعة أيام ركبنا القطار، كما يقول أحمد الجندي، إلى حماه ومن هذه المدينة ركبنا عربة إلى سلمية حيث كان السرور عظيماً بعودتنا إلى ديرتنا وأهلينا. ولكن سرعان ما انقلب السرور إلى حزن عميق جراء الكوليرا التي أدت إلى وفاة أخي صبري وأختي فاطمة. وبعد أسبوع فوجئنا بوصول والدي من أضنه إلى سلمية، وهرباً كما قال لنا كأكثر المنفيين السوريين والعرب، حيث علم بوفاة ابنه وابنته وشاطرنا الغم والكآبة لردح طويل من الزمن.

وفي "لهو الأيام" يخصص أحمد الجندي فصولاً بأكملها للتحدث عن سلمية ومدارسها الابتدائية التي أنشئت في العهد الفيصلي والتي نال شهادته الابتدائية من إحداها مما خوله الانتساب إلى المدرسة الزراعية التي كانت أعظم مدرسة في الشرق الأوسط، كما أنه يستفيض في الحديث عن الوضع الاجتماعي والطائفي والسياسي الذي كان سائداً في تلك البلدة الفلاحية الصغيرة من مثل الانشقاق الطائفي الذي حدث فيها وخلاف سنان راشد الدين (شيخ الجبل) في قلعة مصياف مع صلاح الدين الأيوبي، واتفاقهما لاحقاً على مقاومة الصليبيين، كما أنه يمر مرور الكرام على المعالم الأثرية في سلمية وعلى التسمية القديمة لهذه البلدة باسم مجيد آباد تيمناً باسم السلطان العثماني عبد المجيد الذي وافق على إعادة إعمارها بعد أن كانت قد تحولت إلى خراب ومرتع لغزوات البدو، والذي أعفى سكانها الجدد من الجندية والضرائب ومدهم بالسلاح حتى يتمكنوا من الوقوف في وجه تلك الغزوات وفلاحة الأرض وزراعتها. ومن أشهر تلك الغزوات، كما يقول الجندي، هي الغزوة التي اجتاح بها عرب الفدعان بقيادة "صميت بن قنيفد"، الذي كان لقبه راعي العوجة، سلمية ونهب الجمال والمواشي وحاول سوقها إلى موطن الفدعان جوار الرقة، وقد

لقد كان المنفيون العرب يتابعون أبناء الحرب العالمية الأولى، ويدركون أن مصيرهم مرتبط بنتيجتها.

في لهو الأيام يخصص أحمد الجندي فصولاً بأكملها للتحدث عن سلمية ومدارسها الابتدائية التي أنشئت في العهد الفيصلي.

كان شيخهم محجم بن مهيد، فلحق به بعض الفرسان من سلمية واستعادوا منه الحلال وعادوا به أسيراً إلى سلمية، الأمر الذي خلع على أولئك الفرسان نعت "رعيان العوجة" منذ ذلك الزمن حتى الآن.

لقد تخرج أحمد الجندي من المدرسة الزراعية في شهر حزيران من عام 1927 ونال شهادته منها بعد مضي أربع سنوات كانت طول المرحلة الدراسية فيها، ليلتحق بعدئذ بالمدرسة الإنجيلية في حمص لاستكمال تحصيله العلمي حيث يسهب في الحديث عن مدرسيها ومديرها "فريد مسوح"... عن شخصياتهم وكفاءاتهم الدراسية وعن تعاملاتهم مع الطلاب وسواهم. وفي المدرسة الإنجيلية بدأ بنظم الشعر وصار معروفاً حتى إن مدير المدرسة كلفه باستقبال الشيخ تاج الدين الحسيني رئيس الجمهورية السورية فنظم قصيدة نسيها، كما يقول، كما أن الشاعر الحمصي رضى صافي ألقى قصيدة جميلة في تلك المناسبة، وأما عن كيفية انصرافه للأدب والشعر والموسيقا، فيقول الجندي بأنه لا يعلم، ولربما كان السبب يكمن في عالم الوراثة، إذ أن أباه وأمه كانا كلاهما راوية للشعر، علاوة على عثوره في بيت أبيه على ديوان ابن الفارض وشرح المعلقات العشر وشرح نهج البلاغة، وعلى وقوعه في مكتبة المدرسة الزراعية على كتابات زكي مبارك وطه حسين والعقاد والمازني وحسين هيكل ومجلتي المقتطف والهلال. وفي حمص تعرف الجندي على الفنان محمد عبد الكريم أمير البزق وعلى الشاعرين رفيق الفاخوري ومحيي الدين درويش وعلى حفنة من الأصحاب الآخرين ممن كانوا يعيشون مع الجندي حياة اللهو والطرب والمجون، وممن كان عمال المقاهي والمطاعم يشيرون لهم بالقول جاء الشعراء وراح الشعراء.

وفي عام 1930 نجح الجندي في شهادة البكالوريا بعد أن تقدم للامتحان فيها للمرة الرابعة وغادر حمص إلى دمشق للانتساب إلى معهد الحقوق حيث استكرى غرفة متواضعة في أحد أزقة سوق ساروجة المظلمة التي كانت حالته فيها حالة ذلك الإنسان الثمل الذي كان يقف طويلاً أمام ثقب المفتاح للتفتيش عنه، والذي صاحت له زوجته ذات مرة من الأعلى أتحب أن أرمي لك بالمفتاح فأجابها قائلاً لا، إرمي لي الثقب بدلاً من المفتاح. وفي معهد الحقوق يعدد زملاءه سوريين ولبنانيين ويعدد أساتذته فيه الذين كان من أبرزهم العلامة فارس الخوري السياسي الذائع الصيت الذي يبدي الجندي إعجابه الفائق به، وشاكر الحنبلي وفائز الخوري الخطيب البارع وصاحب النكتة اللاذعة ومحسن البرازي السياسي المعروف. ولما اكتشف الجندي بأنه لا يحب دراسة الحقوق عنَّ على باله الانتقال إلى كلية الطب وأجرى المعاملة الرسمية حتى وصل بها في النهاية إلى عميد كلية الطب أحمد سامي الساطي الذي كان طبيباً لامعاً وأستاذاً كبيراً، والذي بعد تصفحه معاملة الجندي قال له: "عد إلى الحقوق إذ ليس عندنا هنا تتبل خانة"، لقد أمضى الجندي عامه الأول في الحقوق دون أية دراسة لأنه كان مولعاً بحياة اللهو والشراب والطرب، ولذلك فما إن جاء موعد الامتحان في نهاية العام حتى كان أول الساقطين فيه، فعاد أدراجه إلى سلمية عن طريق حمص التي مكث فيها بضعة أيام مع أصحابه القدامى وحدثهم عن سقوطه وعن قلة ذات يده، وعن نيته بترك دراسة الحقوق فأثنوه عن عزمه ودبروا له مهنة التعليم في مدرسة الخالدية بحمص برفقتهم براتب بسيط قدره إحدى عشرة ليرة سورية شهرياً كانت وقتها كافية لسدّ تكاليف معيشة لهو بسيط (السيران).

إن أولى الذكريات اللطيفة لدى الجندي عن حمص كانت يوم زارها برفقة أخويه وفي عام

1925 لمراجعة طبيب بشأن مرض أخيه سليمان. فلقد سهر تلك الليلة في مقهى "المنظر الجميل"، وسمع فيه مغنية يهودية باسم "خيرية السقا"، وهي تغني دوراً شهيراً للسيد درويش ومن نغمة "النكريز" التي هي بمثابة فرع من فروع "النهوند"؛ وبرفقتها عازف العود الشهير شحادة سعادة وعازف القانون سليم غزالة الذي كان من عادته مرافقة المطربة الكبيرة ماري جبران.. وأما ذلك الدور الذي غنته المطربة الشهيرة السقا فقد كان "يللي قوامك يعجبني"، وأردفته بغناء قصيدة أبي صخر الهذلي ومطلعها:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها
فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
فيا حبها زدني جوى كل ليلة
ويا سلوة الأحبابِ موعدك الحشر

وهكذا فإن الجندي حين عاد إلى حمص للتعليم في مدرسة الخالدية وجد البلدة كلها تتحدث عن زمرة من المغنين المشهورين من أبرزهم نجيب زين الدين، الذي كان ذا صوت رخيم جميل، والذي يمكن مقارنته بعبده الحامولي في مصر. فعندما زار نجيب مصراً وغنى فيها وأراد العودة فيما بعد إلى حمص تشبث به المصريون قائلين له: "خليك عندنا عشمي تخلف عبده الحامولي"، ولكنه رفض ذلك، وعاد إلى حمص، ولقد كان نجيب هذا هو الابن الثاني للشيخ مصطفى زين الدين المطرب والشاعر والإنسان الظريف المعروف في حمص وصاحب "الزينيات"، ألا وهي المعارضات الطعامية التي كان يعارض فيها قصائد الشاعر الحموي محمد الهلالي الذي ماكان ينظم قصيدة مدح أو غزل إلا وكان ينبري له الشيخ مصطفى ويعارضها بحراً وقافيةً بتحوير بعض كلماتها والإتيان بذكر الأطعمة والحلويات. فمثلاً يقول الشيخ مصطفى:

أنا إن مت حالاً لقحوني
على فرش الكنافة غسلوني
وهاتوا لي مؤذن ديك محشي
ومن تينات"(1) قاهل لقنوني

لقد كان هذا الشيخ من ظرفاء الناس كما كان جميل الصوت، ومات وله ثلاثة أولاد كلهم من ذوي الموهبة الصوتية الرائعة بيد أن نجيباً كان أبرعهم لرقة صوته الذي كان مشوباً ببحة خفيفة. ولقد كان نجيب يحفظ عشرات الأدوار والأغاني والقصائد ويكره الموشحات جراء قيودها العديدة، ولقد كان المطرب الأول في حمص لا بل وفي سورية كلها، وحين أصيب بذات الرئة في كانون الأول من عام 1946، ومات بعد يومين اثنين فقط رثاه الجندي بقصيدة مطلعها "يا ساهر الليل أين البلبل الشادي"، غير أن أحسن رثاء له جاء في قصيدة شاعر العاصي بدر الدين الحامد إذ فيها يقول:

أطبق الجفن راضياً مطمئنا
عندليب على ذرى الفن غنّى
يا حليف السهاد تلك الأغاني
غمرتنا لحناً يلذ ومعنى
ناد يا ليل تملأ الليل وحيا
يترامى على المسامع لحنا

وفي ختام القصيدة يتذكر شاعر العاصي خلافه مع نجيب وانقطاعه عنه فيقول:

لم أخن عهدك القديم ولكن
ما احتيالي إذا الزمان تجنى

وأما المغنون الآخرون الذين يأتي الجندي على ذكرهم في "لهو الأيام" فهم عبد الرحمن الزيات ومحمد الشاويش والشاب الأرمني سركيس

****في عام 1930 نجح الجندي في شهادة البكالوريا بعد أن تقدم للامتحان للمرة الرابعة.***

****لقد اكتشف الجندي بأنه لا يحب دراسة الحقوق عنَّ على باله الانتقال إلى كلية الطب، وأجرى المعاملة الرسمية ولكنه لم يفلح.***

والأخـوان شـاهين وممـدوح الجلبـي، بيـد أن العبقري الحقيقي بين زمرة الفنانين والعازفين كان، كما يقول الجندي، محمد عبد الكريم (أمير البزق أو الطنبور) الذي بدأ حياته الفنية في أزقة حمص وبعض المدن السورية، والذي رحل من ثم إلى فلسطين وعمل في محطة إذاعة الشرق الأدنى وحط رحاله، في خاتمة المطاف، في دمشق، إذ صار يعمل في الإذاعة السورية أسبوعياً إلى أن توفاه الله. فمحمد عبد الكريم لم يكن مثقفاً على الرغم من أنه كان يتفلسف بين الحين والحين، ولكنه كان أعظم عازف على الطنبور في كل البلاد العربية، وظل صديقاً للجندي إلى يوم مماته إذ كانت بينهما مودة وسهرات ونكات. ومن إحدى نكات أحمد الجندي على الفنان القزم محمد عبد الكريم أنه سئل في دمشق ذات مرة إن صادف محمد عبد الكريم فقال الجندي بل صادفته قبل قليل وهو جالس على الرصيف يلوّح بساقيه ذات اليمين وذات الشمال.

ومن أقرب المقربين إلى أحمد الجندي في حمص كان الشاعر وصفي قرنفلي الذي يرى فيه الجندي أشعر شعراء حمص إذ كان فصيح اللسان على الرغم من أنه لم يصل في تحصيله العلمي إلا إلى صف البكالوريا الأولى وحسب. فلقد بدأ وصفي الكتابة في الصحف والمجلات باسم "فتى العرب"، لأنه كان شديد الاعتزاز بعروبته وغيوراً على التاريخ العربي الإسلامي، حتى إنه حاول الانتساب إلى الجامع الأزهر وهو مسيحي من الروم الأرثوذكس مع العلم أن محاولته هذه باءت بالفشل لسبب أو لآخر، لقد كان موظفاً في دائرة المساحة وكان كريماً جداً وإلى حد المبالغة حتى نفر منه معظم أصحابه شفقة عليه. ومما زاد الأمور تعقيداً على وصفي انتسابه للحزب الشيوعي. أما شعره الغزير فقد نشر بعضه في ديوان صغير أسماه "وراء السراب"، في وزارة الثقافة بعد أن راح وجاء إليها طيلة سنتين، وأخيراً أصيب بمرض الرجفان الذي أقعده في البيت إلى أن توفاه الله. وثمة شخصية أخرى كانت على علاقة حميمة مع الجندي وهو الصحفي سعيد التلاوي الذي بدأ حياته الصحفية في حمص بصفة محرر. ولقد كان التلاوي كريماً سخياً مغامراً ومدمناً على معاقرة الخمر، ولكن أهالي حمص انتخبوه، على الرغم من ذلك، نائباً عنهم وجاء إلى دمشق وأنشأ مع إنسان آخر جريدة "البلد". وبعد فترة من الزمن عينه شكري القوتلي موظفاً في القصر الجمهوري وصار يجالسه ويصحبه معه في جولاته الداخلية والخارجية. ومن صفاته المعروفة عنه أنه كان كريماً متلافاً ومقامراً عنيداً على الرغم من أنه لم يربح حتى مرة واحدة. لقد كان التلاوي كاتباً وراوية للشعر وللتاريخ الأدبي، إلى أن وافته المنية في أحد فنادق بيروت وكأس شرابه بيده.

لقد انتهى عمل أحمد الجندي في المدرسة الخالدية بانتهاء العام الدراسي واضطر للعودة إلى سلمية خالي الوفاض ليجد أخاه في وضع بائس جراء تراكم الديون عليه واضطراره لتأجير بيت العائلة في سلمية، وانتقاله مع أسرته إلى بيته الريفي المتواضع القائم في ضاحية "السبيل" شرقي البلدة، وجراء تفاقم خصومته مع أقاربه من أمراء سلمية نظراً لمنزعهم الطائفي الجديد ولانضمامه للكتلة الوطنية المناوئة لفرنسا، وما أن حل العام الدراسي التالي، حتى كان قد تأمن للجندي عقد جديد لتعليم اللغة العربية في مدرسة الروم بحمص وقد كان عقداً مجزياً، أتاح له توفير بعض المال للقيام بزيارة إلى صافيتا وطرطوس وحضوره حفلة زفاف تعرف فيها على لفيف من المعلمين والأدباء الذين كانوا يمارسون مهنة التعليم في معهد اللاييك بطرطوس، والذين

عرضوا عليه العمل معهم في المعهد المذكور بنفس الراتب الذي كان يعمل به في حمص، وفرح الجندي بهذا العقد الذي وقعه بعد أخذ ورد. وحوالي نهاية ذلك العام الدراسي تسلم الجندي برقية من دمشق، تقول: "عيّنت في الحسكة، احضر حالاً، رشاد"، فسارع في اليوم للذهاب إلى دمشق التي وصلها في الساعة السابعة مساء ومضى لتوه إلى مكتب رشاد الذي قال له بأنه والمحامي محمد الجيرودي اقترحا على الأمير بهجت الشهابي، محافظ الحسكة، أن يكون الجندي معه هناك منشئاً ومترجماً، وبعد برهة وجيزة دخل على الأمير الشهابي الذي استقبله استقبالاً حاراً وعرض عليه راتباً يساوي ثلاثة أضعاف راتبه من معهد اللاييك، وطلب منه إنهاء أشغاله واللحاق به في الحسكة بأسرع ما يمكن، وبعد أن تمرن يومين اثنين في وزارة الداخلية على كيفية التعامل مع دفاتر الصادر والوارد والذمة عاد إلى طرطوس لإنهاء علاقته مع معهد اللاييك الذي حاول مديره إثناء الجندي عن الالتحاق بوظيفته الجديدة، بيد أنه تمنى له التوفيق أمام إصرار الجندي، ودعاه وكل زملائه إلى وليمة في بيته، وفي اليوم التالي ودع أبو حيان تلاميذه وزملاءه الذين رافقوه بموكب رسمي في عدد من السيارات التي رافقته إلى اللاذقية. ومن هذه البلدة انطلق الجندي في سيارات عامة إلى حلب ودير الزور وصولاً إلى الحسكة، بعد أن قضى سهرات ممتعة في كل من هذه المدن مع بعض أصحابه القدامى. لقد أقام الجندي في فندق خرب بالحسكة ومن ثم استأجر غرفة متواضعة وانتقل بعد برهة وجيزة إلى بيت مناسب لابأس به، وصار له أصحاب كثيرون من الموظفين الديريين والحلبيين والحمويين الذين صاروا يجالسونه مراراً وتكراراً على موائد عامرة بالشراب والدجاج المشوي.

ولكن الحسكة كانت وقته

***ومن أقرب المقربين إلى الجندي في حمص كان الشاعر وصفي القرنفلي الذي يرى فيه الجندي أشعر شعراء حمص.**

من جراء دسائس الفرنسيين وتشجيعهم الأكراد والسريان والآشوريين على فصل الجزيرة عن سورية الأم على غرار فصل اللاذقية وجبل الدروز ابتغاء مضايقة الحكم الوطني. ففي تلك المرحلة خلق الفرنسيون حركة "الشارة البيضاء"، التي كانت حركة مسيحية متعصبة ضد العرب والإسلام بزعامة المطران "حبّي" الذي كان على صلة وثيقة بالكاردينيال "تبّوني" المقيم في بيروت بصفة عميل للاستخبارات الفرنسية، ومن الجدير بالذكر، في هذا السياق، أن المحافظ الأمير بهجت الشهابي خريج معهد الحقوق في استامبول كان رجلاً بسيطاً مع أنه كان لامعاً كمحامٍ ومشبعاً بالروح الوطنية، ولذلك كان من الخطأ، في رأي الجندي، تعيينه محافظاً في منطقة مضطربة كالجزيرة. فذات مرة جاء المطران "حبّي" لزيارته، ورفض استقباله لأنه كان على معرفة بخيانته، وخيانة زملائه ممن كانوا يلقون منه مثل تلك المعاملة حتى تأزمت الأمور التي وجد فيها الفرنسيون فرصة سانحة للدس والتآمر والوقيعة، وقيام الاجتماعات السرية برئاسة قائد المخابرات الفرنسية في المفوضية العليا ببيروت القومندان "بوثو".

وهكذا صارت تتكرر حوادث الاعتداءات على الموظفين المدنيين في الحسكة، إلى أن اندلعت ثورة جائحة بتاريخ 3/تموز/ من عام 1937، أدت إلى خلو شوارع الحسكة، وإغلاق حوانيتها كلها. ولما رأى الجندي أن الوضع قد تفاقم إلى هذا الحد ذهب للالتجاء في دار الحكومة التي وجد فيها كل الموظفين المدنيين كما وجد أن الدرك وقائدهم في حالة استنفار قصوى. وهنا أمر قائد الدرك جنوده باقتحام [illegible] عليهم الرصاص من سطوح حدب وصوب مما أدى إلى مقتل

***عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر.**

وفي غمرة تلك الأحداث تحدث بعض الناس للجندي قائلين: "أنهم شاهدوا بأم العين المطران "حبي" وهو يطلق الرصاص على دار الحكومة من باب كنيسته نفسها". أن تلك الفتنة كلها؛ بما فيها من محاصرة الشرطة في مخفرهم من قبل الأهالي، كانت من تشجيع الفرنسيين. لقد كان معظم زعماء تلك الفتنة من طائفة السريان الكاثوليك من أمثال الياس مرشو، منفذ تلك الأعمال الإجرامية، و"بحدي قريو"، المخطط لتلك الأعمال، الذي كان اسمه الحقيقي "عبد الأحد كرياكوس" والذي كان سابقاً فرانا يدور على بيوت الموظفين لطبخ مآكلهم في فرنه، بيد أنه حين شاهده الجندي ذات مرة كان يلبس بزة إفرنجية ويعتمر الطربوش مثله مثل الأفندية (الخواجات)، وعليه إمارات الدس والتآمر، لا بل وحتى شكله كان يماثل شكل الثعلب، ومما يؤسف له أن "بحدي قريو" صار لاحقاً رئيساً لبلدية الحسكة.

ولدى استئناف إطلاق النار واضطراب حبل الأمن غادر المحافظ البلدة متوجهاً إلى دمشق لاطلاع الحكومة المركزية على دقائق الأمور التي كانت لا تعرف عنها شيئاً نظراً لأن كل الرسائل الرسمية إليها، وحتى الشيفرة، كانت عن طريق الفرنسيين رغم أنوفنا، كما يقول الجندي، وفي تلك الآونة أرسلت الحكومة محافظاً جديداً هو توفيق شامية من طائفة الروم الأرثوذكس ومن أعرق العائلات الدمشقية، ولقد حاول هذا المحافظ جاهداً تسوية الأمور بين الأهالي والحكومة ولكنه لم يفلح في مساعيه نتيجة دسائس الفرنسيين. لقد قام ذات مرة بزيارة القامشلي للتحاور مع زعماء المعارضة في فندق "معمار باشي" غير أن زمرة من المعارضة حرضت نفراً من المشاغبين الذين داهموا الفندق وقلبوا الطناجر ورموا بالطعام على الأرض ولم تحدث الدعوة ولا الوليمة ولا اللقاء. وحين تبين للمحافظ أن الوضع أعقد مما تظن الحكومة المركزية ذهب إلى دمشق لاطلاعها على حقائق الأمور، ولدى عودته إلى الحسكة تعرض للاختطاف في منتصف الطريق بين دير الزور والحسكة وبقي مجهول الإقامة خمسة أيام بلياليها بلعبة من الفرنسيين بكل تأكيد. وفي تلك الأيام كان الموظفون يشاهدون "بحدي قريو"، في رواحه ومجيئه إلى دار الحكومة ابتغاء تشمم الأخبار، وحين كان الموظفون يسألونه عن مكان وجود المحافظ كان يجيبهم متضاحكاً بمنتهى الخبث أنه عنده في بيته، وعند الإفراج عن المحافظ تكشف أنه كان فعلاً في بيت "بحدي قريو"، ولذلك فإن المحافظ غادر الحسكة ولم يعد إليها بتاتاً. ولقد كان لهذه الحادثة ضجة كبيرة إلى الحد الذي جعل الصحف الأجنبية تتناقلها الواحدة تلو الأخرى، وجعل بعض الناس يتقولون أن المحافظ نفسه كان متواطئاً مع الجناة، بيد أن الجندي لا يظن ذلك، كما يقول.

وبعد بضعة أيام وصل الحسكة محافظ جديد هو الدكتور حيدر مردم بك الذي بلغها بكل أمان وطفق يستقبل ويودع الناس كالعادة بتعامل دمث وعريكة لينة باعتباره كان قد درس الحقوق في فرنسا، وكان يحب أن تسير الأمور بكل هدوء، غير أن دسائس الفرنسيين حالت دون فلاح ذلك النهج مما اضطره، بعد أن عرف حقائق الأمور، للذهاب بدوره إلى دمشق لتقديم اقتراحات جديدة لمعالجة الوضع القائم في الجزيرة، ولما حاول العودة إلى الحسكة بعد عدة أيام صادف قبيل دخوله المدينة جمهوراً مسلحاً من الأهالي الذين هاجموا سيارته والذين حاول أحدهم إخراج زوجته من السيارة بشدها من شعرها، ولكن تدخل الدرك بإطلاق النار على أولئك المسلحين، وقتل ثلاثة منهم وفرار الباقين وهم يحملون جرحاهم حال دون وقوع الكارثة. ولما كانت سيارة المحافظ قد تعطلت فإنه استقل سيارة الدرك وعاد برفقتهم إلى

ناحية "الشدادة". وبعد مرور نصف ساعة على تلك الحادثة صار الرصاص ينهال على دار الحكومة وعلى الموظفين الذين كانوا يختبئون فيها من الأهالي ومن دائرة الاستخبارات الفرنسية، مما اضطر الموظفين إلى النزول إلى الطابق السفلي الذي كان فيه مخفر الدرك بغية الاحتماء فيه، وفي اليوم التالي ذهب المستشار الفرنسي إلى الشدادة لمقابلة المحافظ الذي حدثه بلهجة غاضبة متهماً فيها الفرنسيين أنفسهم بتدبير هذه المكائد حيث سكت المستشار ولم ينبس ببنت شفة. وفي عصر ذلك اليوم رجع المحافظ أدراجه إلى دير الزور، واستقر فيها طيلة الصيف بعد استئجاره داراً لسكنه الشخصي ومقراً رسمياً في الوقت نفسه لدائرة محافظة الجزيرة، وفي تلك الآونة أصدر المستشار الفرنسي أمراً بعدم تجول الموظفين في مدينة الحسكة كيلا يتعرضوا لاعتداءات الأهالي فبقوا، هم والشرطة، في دار الحكومة طيلة أربعة شهور، يأكلون ويشربون وينامون في دار الحكومة، حيث كان الأكل يصلهم خلسة من المدينة، ومن دير الزور بمساعدة "ميزر عبد المحسن"، شيخ عشيرة شمَّر. وبعد فترة وجيزة وصل إلى الحسكة محافظ فرنسي وبرفقته عقيد فرنسي كحاكم عسكري للجزيرة، وصدر الأمر بالإفراج عن الموظفين من دار الحكومة، وعاد كل منهم إلى بيته الذي كان قد استكراه في البلدة. وما أن مرت بضعة أيام حتى تلقى الجندي دعوة من أخلص أصدقائه، المدعو عبد الكريم السمان، وقد كان يشغل منصب النائب العام في عدلية الحسكة، لزيارة مدينته حماة، ووعده بأكلة شهية فيها هي القباوات (السختورة)، فقبل الدعوة شاكراً وحصل على إذن رسمي وغادر الحسكة معاً بالسيارة إلى الدرباسية التي استقلا منها القطار إلى حلب ومن ثم إلى حماة حيث وجدا الأكلة الموعودة بانتظارهما فأكل منها الجندي حتى أتخم ونام ليلتها في حماة وسافر في اليوم التالي إلى سلمية فحمص فدمشق، وقد كانت تلك السياحة سياحة جميلة جداً روّح فيها الجندي عن نفسه، كما يقول. وبعد أن أقام الجندي في دمشق عدة أيام عاد إلى الحسكة حيث جاءه أحد أصحابه وأبلغه أن لجنة الأهالي تطلب منه مغادرة الحسكة وتنذره بالويل والثبور وعظائم الأمور إن توانى عن تنفيذ رغبتها لأنها ضاقت ذرعاً به وبوجوده وتقاريره، وفي اليوم التالي غادر البلدة بسيارة المحافظة إلى دير الزور التي وجدها أشبه بباريز قياساً إلى الحسكة.

لقد مكث الجندي في دير الزور أربعة شهور متتالية عاشر فيها عدداً من أصحابه القدامى والجدد الذين كان من أبرزهم الشاعر محمد الفراتي، خريج الأزهر، الذي رأى فيه الجندي شاعراً موهوباً، والشاعر الثاني عبد الجبار الرحبي على الرغم من كونه، كما نعته في "لهو الأيام"، شاعراً من الدرجة الخامسة لأنه كان يعرف صنعة النظم ولم ينشر من الشعر إلا قليله على شكل ديوان صغير. وفي تلك الآونة كان نهر الفرات يشطر دير الزور إلى شطرين وكانت الجراديق (ومفردها جرداق)، وهي بمثابة حانات ومقاه صيفية، تنتشر على ضفة النهر من جهة المدينة القديمة حيث كان الجندي وندماؤه يرتادونها يومياً تقريباً لعقد جلسات الأدب والمرح والشراب. ولكن الأسف حلَّ بالجندي حين زار دير الزور في عام 1987؛ بدعوة من المركز الثقافي لإقامة ندوة شعرية، نظراً لانقراض كل تلك الجراديق إلا واحداً، ونظراً لتوقف معمل الورق بقدرة قادر، كما يقول، حتى إنه كاد أن يفشل في العثور على ورقة لكتابة رسالة غرامية عليها، مع العلم أن إقامة هذا المعمل لم تكن قد مضت عليه إلا بضع سنين. ولولا أن كان الأجانب قد بنوا لأنفسهم مساكن خارج المدينة لعجز عن إيجاد

شهور متتالية عاشر فيها عدداً من أصحابه القدامى والجدد ومن أبرزهم الشاعر: محمد الفراتي.. خريج الأزهر، والثاني الشاعر عبد الجبار الرحبي.

مكان لمنامته هو.

وفي رحلته الآنفة الذكر من الحسكة إلى دير الزور قابل المحافظ حيدر بك الذي كان قد استكرى بيتاً في حي الرشيدية والذي سمح للجندي بالمبيت فيه طيلة الشهور الأربعة التي مكثها في تلك المدينة. ولكن تعذر وصول راتبه إليه من الحسكة، جعله يئن تحت وطأة ديون كثيفة ما تمكن من تسديدها إلا بعد وصول رواتبه المتراكمة.

وبعدئذٍ حصل الجندي على إذن رسمي وغادر دير الزور للقيام بزيارة إلى أقاربه وأصحابه في طرطوس مروراً بحلب وحماة وسلمية وحمص. وبعد انتهاء الإجازة عاد الجندي لا إلى دير الزور بل إلى الحسكة حيث استأجر بيتاً صغيراً قبالة دار الحكومة، وجد الراحة والطمأنينة فيه إذ صار ملاذاً له ولأصحابه وندمائه ومرتعاً للسهر حتى الصباح والليالي الملاح.

وفي ذات يوم من تلك الآونة كان الجندي وزملاؤه من الموظفين في دار الحكومة بالحسكة وإذ بمظاهرة صاخبة تشق طريقها إلى تلك الدار وعلى رأسها امرأة تدعى "حبّي"، مفرطة السمنة كالبرميل وخشنة الصوت كالرجال، وهي أخت المدعو الياس مرشو، وما أن وصلت تلك المظاهرة دار الحكومة حتى هرع الرجال والنساء إلى سطح المبنى رغم أنوف رجال الشرطة، وأمسكت "حبّي" هذه بالعلم السوري وهمت بتمزيقه لولا المستشار الفرنسي الذي سارع ومنعها من فعلتها هذه، وبذلك تمت إعادة العلم إلى مكانه على السارية. وبتاريخ 10 حزيران من عام 1939 جاء الياس مرشو على رأس حفنة من الجمعية التي كان العصاة قد أسسوها لتحل في الجزيرة محل الحكومة، وأبلغ الموظفين في بيوتهم، وكان الجندي واحداً من بينهم، أن عليهم مغادرة الحسكة صبيحة اليوم التالي..... وإلا.

وهكذا جاءت السيارة في اليوم الثاني ونقلت الموظفين إلى دير الزور ومنها مساء إلى دمشق التي وصلوها في صباح اليوم التالي حيث قابل الجندي المحافظ حيدر بك في مقر رئيس الوزراء نصوح بك والبخاري الذي سأل الجندي عن قصة تمزيق العلم السوري، فأجابه متحدثاً عن حقيقة الأمر بحذافيره. وهنا أطلع رئيس الوزراء أبا حيان الجندي على جريدة "الفيحاء" الصادرة في اليوم السابق حيث كان سعيد التلاوي قدنشر فيها خبراً بالقلم العريض قال فيه أن أهل الحسكة حاولوا تمزيق العلم السوري ولكن أحمد الجندي هجم عليهم واحتضن العلم معرضاً نفسه للموت ومنعهم من تمزيقه. لقد كان الخبر كاذباً بالنسبة للجندي، كما يقول، إذ أراد سعيد التلاوي أن يجعل منه بطلاً وطنياً، بيد أنه أفاد من تلك الدعاية الصحفية بصدور قرار تعيينه كاتباً في وزارة الداخلية بدمشق حيث باشر عمله في اليوم التالي ككاتب بلا أي عمل حقيقي، متفرغاً لحياة اللهو والمجون.

استأجر الجندي غرفة في حي الشهداء بدمشق للإقامة فيها، ولكنه بعد أيام معدودات صادف في الطريق رجلاً حموياً اسمه محمود مشنوق الذي بادر لتهنئته على نقله إلى محافظة حماة مما أثار استغرابه ودهشته وسؤاله في اليوم الثاني في الوزارة عن هذا النبأ الذي تأكدت له صحته مما اضطره للسفر إلى حماة والالتحاق بديوان محافظتها بصفة ضارب على الآلة الكاتبة بتاريخ 21/آب/ من عام 1936. لقد بات تلك الليلة في الفندق الكبير وذهب في اليوم التالي إلى ديوان المحافظة حيث وجد عدداً من الموظفين كان الوحيد الذي يحمل شهادة البكالوريا بينهم. وأما المحافظ فقد كان محمد الحسن الموصلي الذي مكث في منصبه هذا من عام 1928 حتى عام 1941 إذ قامت مظاهرة شعبية ضده

بتحريض من المستشار الفرنسي مما اضطره للاستقالة والذهاب إلى بيته في حمص. لقد كان هذا المحافظ سياسياً بارعاً لأنه كان لا يحضر إلا مجلساً واحداً لآل طيفور كي يعرف منه كل ما يدور في البلد من صغائر الأمور وكبائرها، كما كان نزيهاً جداً لا يتقبل الرشاوى وقاسياً على موظفيه فيما يتعلق بدوامهم الرسمي، ولكنه طيلة هذه المدة لم يقم بأي مشروع عام في حماة، علاوة على أنه كان مقتصداً جداً وإلى حد التقتير في النفقات الرسمية بحيث أنه كان، إن طالبه موظف بقلم رصاص، يخرج القلم من درجه ويقول للموظف (ليكو) باللهجة الحمصية، أي (هاهو) بالعربية. ثمة طرائف عديدة كانت لأبي حيان مع هذا المحافظ الوقور، منها أن الجندي دعي ذات مرة للسهر في (بيت شعر) لآل البرازي. وقد كان من عادات وجهاء حماة نصب بيوت الشعر في البساتين خارج المدينة لقضاء فصل الصيف كله فيها . حيث أكل الحضور وشربوا حتى الثمالة على أنغام عود العازف الشهير عمر نقشبندي حتى انبلاج الفجر وطلوع الصباح، واضطر للذهاب من تلك السهرة العامرة إلى الدوام في وظيفته وهو في حالة يرثى لها متعباً منهكاً يترنح ثملاً ذات اليمين وذات اليسار. وما إن رآه المحافظ على تلك الحالة المزرية حتى قال له: "عد إلى بيتك وخذ كفايتك من النوم".... وقد كانت ملاحظة جعلت الرعب يدب في قلب الجندي، كما يقول، خوفاً من الـ... بيد أنها مرت بسلام ولم يتعرض... القبيل، وعاد إلى الاستراحة في... قد استأجرها واشترى لها أثاث... من كراسي الخيزران بقيمة... وماهي إلا أيام قليلة حتى جا... حماة إلى دمشق من جديد... المنيني مما أدخل البهجة عل...

دفنت أشجاني بين الهوى والروح
وأنت ريحاني ما دارت الأقداح.

هذا النقل كان يتيح له فرصة استكمال دراسته في معهد الحقوق. ولدى شيوع هذا النبأ في حماة أقام له أصحابه الحمويون حفلة وداع كبيرة كان فيها من حوله نعسان الحريري بألحانه الشجية على العود وخالد اللجمي بحديثه الكلي وفكاهته الخبيثة وبدر الدين الحامد بأشعاره الجميلة إذ مما قال وقتها فيه:

أنـــت يـــا أحمـــد منـــا
كوكـــب فـــي أفـــق ســـعد
إن نكـــن نحـــن افترقنـــا
فبـــرغم..... وبجهـــــد
غيـــر أنـــا نتأســـى
مـــن فـــم الـــدهر بوعـــد

وفي اليوم التالي سافر الجندي إلى دمشق وباشر عمله في ديوان النسخ بوزارة الداخلية. وماهي إلا بضعة أيام معدودة حتى صدر قرار جديد بإعادة نقله إلى حماة، وإعادة المنيني إلى دمشق بعد تسوية الأمور بينه وبين رؤسائه، فعاد مغتاظاً هذه المرة إلى حماة وبدأ يتنقل من غرفة إلى أخرى حتى استقر به المقام في بيت مناسب صغير تزوج فيه من إحدى بنات عمومته من سلمية في عام 1943. وهنا يتحدث الجندي عن الليالي العامرة في حماة يوم جاءها قديماً في عام 1939 إذ كانت كلها تشكل سهرة واحدة لأن أ كثر البيوتات كانت تقيم سهرات حافلة بالطعام أو الشراب واللهو والغناء. وأول من تعرف على الجندي في تلك الآونة من أهالي حماة كان علي النابلسي الذي صار لاحقاً شخصاً بارزاً في الحركة العمالية، والذي عرفه بنعسان الحريري ورفاق سهراته وندمائه، وأما معرفته ببدر الدين الحامد، شاعر العاصي، فكانت عن طريق الكتابة وبحكم وظيفة الحامد كمفتش للغة العربية في

مـدارس المحافظـة، ومـن ثـم كمـدير للمعـارف، وتـردده علـى سلمية مـن حـين إلـى آخـر. وعـن نعسـان الحريـري فيقـول الجنـدي أن أمـره عجيـب، وشخصـه عجيـب لأنـه كـان ابـن محمـد الحريـري مفتي حماة الذكي الأديب الذي انتزع الإفتاء من آل الكيلانـي كما انتزع نقابـة الأشـراف مـن نـوري باشـا الكيلانـي، عميـد الكيلانيـة، بواسـطة أبـي الهدى الصيادي الذي كان بمثابة كل شيء في عهـد السـلطان عبـد الحميـد كونـه كـان الشـيخ الشخصـي للسـلطان المـذكور، ولاسـيما بعـد أن اشفى ابن السلطان من مرض عضال.

ففي تلك الآونة، يوم وفد الجندي على حماة فـي آب عـام 1939، كـان آل الحريري فـي نعمـة سابقة لكونهم كانوا يمثلون وقفاً كبيراً لأحد أمراء الأتراك، ويظـن الجنـدي بـأن اسمه طومـان بـاي، وكـانوا كلهـم مـن ذوي الأصـوات الجميلـة وممـن يحفظـون الأغنيـات ويطربـون لهـا ويحبـون السـهر والمـرح والشـعر، ومـنهم الشـاعر الكبيـر محمـد الحريـري وعاشـق العـزف علـى العـود نعسـان الحريري الذي كان بيته نادياً للسهرات الليلية فيه للجنـدي ولشـلة مـن الأصـحاب الحمـويين الـذين كـان أبـرزهم شـاعر العاصـي المـذكور آنفـاً، حيـث كـان يشـارك تلك الشـلة بالدبكـة والرقص والغنـاء. ولقـد كانـت الموهبـة الشـعرية واضـحة لـدى هـذا الشـاعر بيـد أنـه كـان يتـوانى عـن إغنائهـا فكريـاً بالدراسـة والجهـد الـدؤوب، وقـد حالفـه الحظ فـي قصيدتين اثنتين غناهمـا نعسـان الحريـري بصـوته الـرخيم وادعاهمـا سـركيس الأرمنـي الـذي سـجلهما فـي الإذاعـة السـورية باسـمه علـى الـرغم مـن احتجـاج الجنـدي رسـمياً علـى مثـل ذلـك السـطو وهما: .

دفنـــــت أشــــجاني

بـــين الهـــوى والـــراح

وأنـــــت ريحـــــانى

مـــــا دارت الأقـــــداح

حـــــديثك الســـــحر

ولحظـــــك الخمـــــر

وخـــــدك القـــــاني

ورد علـــــى تفـــــاح

وأما الأغنية الثانية فهي القائلة: .

أنــا فــي سـكرين مــن خمــر وعــين

واحتـــراق بلهيـــب الشـــفتين

لا تزدنـــي فتنـــة فـــي الحـــاجبين

يـا حبيبـي أذن المغـرب فـانهض للمـدام

ودع العــود يغنينــا تراتيــل الغــرام

........................الخ.

ومن الندامى الظرفاء الذين كانوا يحضرون تلك السهرات كـان الشيخ حمـود الزيرؤوتـي الـذي كـان مـن أسرة فقيرة فـي حمـاة، كمـا كـان موظفـاً بسيطاً في دائرة الإجراء (التنفيذ) في الوقت الذي كان فيه النائب العام إنسان شركسي متزمت وقور يدعى صـلاح الدين تـاموخ. لقد كـان الشيخ نـادرة مـن نـوادر حمـاة ومـن المحـدثين المرغـوبين فـي المجـالس، وكـان يجيـد نظـم الشـعر علـى سـبيل التنكيت. فذات مرة أهداه الوجيه فؤاد البرازي جدياً هزيلاً مـا إن وصـل إلـى بيت الشيخ حمـود قبيل أذان المغـرب حتـى نفـق ومـات، فأعـاد الشـيخ الجدي إلى السيد البرازي مـع أحد أبنائـه وبرفقتـه هذين البيتين من الشعر:

أهـدى فـؤاد إلـيّ جـديا نـاحلاً

فـإذا نفخـت بـه قضـى أو طـارا

قسـماً بمـن خلـق الجـدايا كلهـا

لـولا المشيئة لـم يـزر لـي دائـرة

وأما قصته مع النائب العام الآنف الذكر فهي أن السيد تاموخ كان خلال الدوام الرسمي لا ينفك يروح ويجيء إلى المرحاض للتبول مروراً بقرب غرفة الإجراء حيث كان يدخل على الشيخ حمود ليطلب منه في كل مرة إعادة ترتيب غرفته وتوضيب دفاترها وسجلاتها مما جعل الشيخ يضيق ذرعاً بكثرة هذه الطلبات، ولاسيما أنه كان على أبواب التقاعد من وظيفته لاقترابه من سن الستين فقال في النائب العام: .

مــــاهم يومـــــاً أن يقضّـــــي حاجـــــة

إلا وآنـــــــس غرفــــــة الإجـــــــراء

وهنـــاك لا تســـأل عـــن الـــرأي الـــذي

يبديــــه حيــــث الافتكـــار خرائـــــي

كثيرة هي الطرائف التي يسردها الجندي عن مدينة حماة أيام إقامته فيها، وكثيرون هم الأصحاب والندماء الذين قضى معهم لياليه مرحاً وطرباً ودعابة وفكاهةٍ، ولذلك فإنه يأتي على ذكر تفاصيل حياتهم في السراء والضراء في "لهو الأيام"، حتى زوجته التي يكن لها أعمق الاحترام لأنها كانت، كما يقول، بمثابة الدواء الناجع لحياة التشرد والفوضى التي كان في لجتها إبان تلك المرحلة من حياته. ومن الجدير بالذكر أن الجندي لا ينسى، في كتابه، أن يتحدث عن الحياة الفنية في حماة وأن يعدد أسماء ظرفائها ومطربيها وعازفيها على العود والطنبور وآلات موسيقية أخرى، وأن يتحدث ع... التي اندلعت فيها وفي دمشـ... السورية الأخرى ضد الفرنسيـ... حمص التي تحرك أهلوها تحر... جعل أحد الحمويين يقول فيها:

كلمـــا نـــادت حمـــاة للجهـ...

ضحكت حمص وقا...

**** السويداء عام 1951 كانت بلدة صغيرة ذات كتلتين متباعدتين من البيوت إحداهما من الحجارة السود يسكنها أهلها وثانيتهما من القرميد الفاخر للفرنسيين***

وبعد أن زادت إقامة أحمد الجندي في حماة على عشر سنوات ونيف حصل خلالها على إجازة الحقوق وحاول عدة محاولات للانتقال إلى دمشق، ولكنها كانت كلها فاشلة لأن دمشق كانت وقتها، كما يقول، حكراً على الموظفين الدمشقيين، فلجأ في خاتمة المطاف إلى صديقه فؤاد شباط الذي كان يشغل منصب الأمين العام لوزارة الداخلية وعبر له عن ضيق ذرعه بحماة، ولاسيما أن الكثيرين من أصحابه رحلوا عن هذه الحياة الدنيا. وماهي إلا أيام قليلة حتى استلم هاتفاً مستعجلاً من الأستاذ شباط ينبئه فيه أن الوزارة وافقت على نقله وتعيينه رئيساً لديوان محافظة السويداء، فوافق الجندي وتم نقله في شباط من عام 1951، حيث ذهب إلى دمشق لمقابلة المسؤولين، ومنها سافر إلى السويداء في اليوم التالي. لقد كانت السويداء، كما يصفها الجندي، بلدة صغيرة ذات كتلتين متباعدتين من البيوت إحداهما من الحجارة السوداء يقطنها الأهالي المحليون، وثانيتهما من القرميد الفاخر يقطنها الفرنسيون الذين كانوا يعتبرون السويداء مستعمرة لهم لأنها كانت منذ الثورة السورية في عام 1925 منفصلة عن سورية ودولة مستقلة، يديرها حاكم بالتعاون مع المستشارين الفرنسيين الذين كانوا هم بالفعل الحكام الحقيقيين. لقد كان في السويداء دار حكومة جميلة وواسعة، وكان فيها فندق وحيد ... وعلى مقربة منه، ناد آخر ... الضباط، وكانت تخلو من أي ... ذكر.

...لتالي دخل الجندي دار الحكومة ... المحافظ الذي كان جافاً بعض ... له وعلى نقيض ما قيل للجندي ... ذلك المحافظ هو السيد فؤاد ... ـن آل المحاسني، تلك العائلة ... وكان فيما مضى من السنين

**** كثيرة هي الطوائف التي يسردها الجندي عن مدينة حماه. وكثيرون هم الأصحاب والندماء.***

قاضياً كبيراً مرموقاً تنقل في وظيفته كثيراً بين دمشق وحلب، وكانت له في حلب جولات وصولات شهيرة في عالم الطرب والسهر والغناء، وبعد تجاذب أطراف الحديث مع المحافظ مضى الجندي إلى مكتبه في رئاسة الديوان ووفد عليه فيه العدد القليل من الموظفين للتعرف والتسليم عليه وفق الأصول الرسمية، وكان قسم منهم من الدروز المحليين وقسم من الغرباء من مدن سورية شتى. ولما كانت الأجواء في السويداء مختلفة عما كانت عليه في حماة كان الجندي يقضي جلساته المسائية في بيت المحافظ ليلياً لاحتساء الشاي وقراءة الجرائد ولعب الورق لأن المحافظ المذكور كان مدمناً على هذه اللعبة. وبعد مرور شهر واحد على وجوده في السويداء قام أديب الشيشكلي بانقلابه العسكري في دمشق، وصدر قرار نقل الجندي من السويداء إلى دمشق، وهنا يتناول الجندي قصة الانقلابات العسكرية في سورية بدءاً بانقلاب حسني الزعيم على القوتلي، وانقلاب الحناوي على الزعيم وانتهاءاً بانقلاب الشيشكلي على الحناوي، ويسرد بشيء من الإسهاب الجذور العائلية والعرقية لكل من هؤلاء العسكريين وكفاءاتهم الشخصية والعسكرية والسياسية، كما يأتي على ذكر حسناتهم ومساوئهم وعلاقاتهم بمصر والسعودية والعراق وبشركات النفط الأجنبية العاملة في الشرق الأوسط.

يقول الجندي في كتابه إنه كان على معرفة بالشيشكلي منذ أيامه القديمة في حماة حيث درس الشيشكلي فيها وانتسب إلى الكلية العسكرية في حمص بمساعدة من المستشار الفرنسي. وبعد أن حصل الشيشكلي على قسط من التعليم قامت أمه، وهي عمة السياسي الشهير محسن البرازي، بزيارة البرازي هذا في دمشق، وتوسطته لتوظيف ابنها في وظيفة صغيرة فكان ذلك، بيد أنها عادت بعد أيام لزيارته وإخباره بأن الوظيفة لم تعجب ابنها فقال لها البرازي: أو تريدين من الحكومة أن تعينه رئيساً للجمهورية؟... وبالفعل صار الشيشكلي رئيساً للجمهورية ولو بعد ردح طويل من الزمن. وإبان حكم الشيشكلي، وقد كان الجندي يشغل في دمشق منصب معاون رئيس ديوان ريف دمشق، شغرت وظيفة رئيس الديوان فقام الجندي بزيارة الشيشكلي في قصر الضيافة حيث استقبله بالبيجاما وعرض عليه الجندي رغبته بالحلول محل رئيس الديوان، فاتصل الشيشكلي هاتفياً بمدير الداخلية وأمره بتحقيق رغبتي وكان ذلك. ولدى خروج الجندي من قصر الضيافة صادف صلاح الشيشكلي، وهو أخ الرئيس، وحدثه عن ابتهاجه بتحقيق رغبته في الحصول على ذلك المنصب، فما كان من صلاح إلاّ أن قال له ساخراً: لو أنك طلبت منه تعيينك محافظاً لعينك أيها المغفل لأنك أفضل من أولئك الشبان الذين يختارهم لتلك المناصب، وتركني مقهقهاً.

وهنا تيقن الجندي من سذاجته ومن صواب رأي صلاح وقرر فيما بينه وبين نفسه أن يعود بعد حين لزيارة الرئيس الشيشكلي ومطالبته بذلك المنصب الرفيع، ولكن الزمن عاجله وقام انقلاب جديد على الشيشكلي مضى على إثره خارج سورية إلى الأبد وضاعت الفرصة على الجندي.

وبعد أفول نجم الشيشكلي عن سورية مالت الحياة السياسية إلى الاستقرار كما عرفت الحياة الاجتماعية ماكان يقال عنه بالحياة العائلية، التي كان الجندي يشارك فيها بمفرده دون اصطحاب زوجته فجدد صلاته بأصدقائه القدامى وتعرف على أناس جدد كان من بينهم بعض الخبيثات والخبثاء ممن كانوا يحبون ارتياد المطاعم والفنادق على حساب الآخرين، وفي تلك الآونة تعرف الجندي على عدد لا بأس به من الحسناوات

اللواتي كانت علاقته بهن تتأرجح بين الإعجاب والحب الفكري، أو الحب الشفهي كما ينعته، وهكذا فإنه اكتفى من ذلك النوع من الحب ماقال فيه:

أحببت كل مليح مرَّ في خلدي
وذقت في حبه وصلاً وهجرانا

ويعرّج الجندي في "لهو الأيام" على الحديث عن قيام ثورة الضباط الأحرار في مصر في 22 تموز عام 1952 بقيادة عبد الناصر الذي يكن الجندي له كل الحب والإعجاب نظراً لإنجازاته العظيمة في مصر، ويتحدث عن إقامة الوحدة بين سورية ومصر في عام 1958، وعن الانفصال في 28 أيلول عام 1961 جراء انعدام الحدود المشتركة بين هذين القطرين العربيين، ولذلك فإن الجندي يبدي حماسته، من منطلق الحدود المشتركة، لوحدة الهلال الخصيب، لوحدة سورية الكبرى.. وبمناسبة الانفصال يروي قصة مناسبة مهرجان شعري بدمشق جمعته بالشاعرين المصريين أحمد رامي وصالح جودت بواسطة الشاعر أمين نخلة الذي طلب من الجندي إسماعهم بعض قصائده فتلا على مسامعهم قصيدة قديمة له يقول فيها: .

أنا الذي عشت بوهمي فما
أعرف غير الوهم لي موطنا
لي من شبابي ضحكة ...
صحبي وفي قلب
وسرت في دربي ولم يدر
على شقاء ال
يا شقوة الإحساس مم
ويا ضلال الر
يتبغى الحرمان أنى مش

**** في عمله الإداري سئم مراجعات ثقلاء الناس وتكبّر وعجرفة المحافظين.***

عيني وأنا أبلغ المنحنى
كأنما عمري أنشودة
أخطأ فيها اللحن من لحنا

فأبدى الجميع إعجابهم بالقصيدة ودونوها في دفاترهم، وكانت تلك المناسبة في سهرة بالنادي العائلي بباب توما حيث أسمع أحمد رامي الحضور الكثير من أشعاره وأحاديثه الطلية ونكاته المصرية. لقد حدثت تلك السهرة في 27/أيلول/ وفي 28 أيلول حدث الانفصال.

وبعد طول إقامة أحمد الجندي في رئاسة ديوان محافظة ريف دمشق ضاق ذرعاً بالتعامل مع العرائض والاستدعاءات التي كانت تتكوم يومياً على طاولته، وسئم مراجعات ثقلاء الناس وتكبر وعجرفة المحافظين. وصادف في تلك الآونة أن مات رئيس ديوان مجمع اللغة العربية ونصح الجندي أحد أصدقائه بضرورة انتقاله إليه. وماهي إلا أيام قليلة حتى جاء هاتف من الأمير الحسني الجزائري (أمين عام المجمع) قال له فيه: "نحن بحاجة إليك يا أستاذ أحمد لرئاسة ديوان المجمع. لقد وقع عليك اختياري واختيار الأمير مصطفى الشهابي"، (رئيس المجمع). وفي اليوم التالي تقدم الجندي بطلب النقل إلى المحافظ يحيى علي ديب الذي وافق للتو على النقل وكأنه كان يتمنى الخلاص من الجندي. وبعدئذٍ زار الجندي وزير الداخلية، عبد الحميد السراج، الذي وافق بدوره. وبعد أن دارت معاملة النقل في دهاليز ومتاهات الدوائر الرسمية المعنية، تم نقل الجندي وباشر عمله في مجمع اللغة العربية بتاريخ 1960/6/20.

وما أن وصل أحمد الجندي إلى مجمع اللغة العربية حتى شعر بأنه بلغ شاطئ الأمان، ولاسيما بعد أن رحب به الأمير جعفر بمنتهى

الحرارة وخصص له غرفة واسعة جوار غرفته هو مع طاولة أنيقة كبيرة ومكتبة تضم أكثر المراجع الضرورية كما أهداه، للتو، مطبوعات المجمع وبضعة أعداد من مجلة المجمع، وكلفه بكتابة الردود على المقالات وبالتعليق على المطبوعات التي ترد إلى المجمع، كما أتاح له فرصة نشر كل ما يود كتابته في مجلة المجمع مقابل مكافآت مادية كانت وقتها عوناً مفيداً له في تحسين معاشه، وسلمه، فضلاً عن ذلك، دفتر ضبط لجنة اجتماعات الأعضاء التي كانت تعقد اجتماعاتها مرة واحدة كل شهر.

ومن ثم يعدّد الجندي في كتابه أعضاء المجمع العشرين من أمثال الأساتذة عز الدين التنوخي وعارف النكدي وأسعد الحكيم والطبيب حسني سبح، والدكاترة كامل عياد وجميل صليبا وأمجد الطرابلسي، والجراح مرشد خاطر والشاعر شفيق جبري وغيرهم من الشخصيات المرموقة. ولقد كان المجمع، كما يقول، يتألف من أعضاء عاملين ممن يتوجب أن يكونوا من السوريين المقيمين في دمشق أو ممن يستطيعون المجيء إلى دمشق، ومن أعضاء مراسلين من كل الأقطار العربية ممن يهتمون بقضايا ومشكلات اللغة العربية. ويقول الجندي بأن الأمير جعفر كان ودياً جداً في تعامله معه حتى أنه لم يزعجه في شيء من عمله طيلة السنوات العشر التي قضاها إلى جانبه في المجمع، لا بل وأشار على الجندي أن يحقق بعض الكتب فحقق عدداً منها من مثل: (ديوان ابن النقيب بالاشتراك مع الأستاذ الجبوري العراقي، وديوان عرقلة الكلبي، وتتمة تاريخ المجمع الذي كان قد بدأ به المرحوم أحمد الفتيح الذي كان سابقاً رئيساً لديوان المجمع، ولم يضع الجندي اسمه عليه)، ويخصص أحمد الجندي صفحات وصفحات عديدة، من كتاب "لهو الأيام"، للتحدث بأدق التفاصيل عن حياة الأمير جعفر وعن حيوات معظم أعضاء المجمع... عن محاسن ومثالب كل منهم، وعن كفاءاتهم ونقائصهم العلمية والشخصية. ولا ينسى الجندي أن يذكر في كتابه أسماء زوار المجمع من عراقيين ومصريين وغيرهم من أمثال أحمد حامد الصراف مترجم رباعيات الخيام عن الفارسية وعلي الخاقاني صاحب المكتبة الضخمة في بغداد وعباس العزاوي، وهم عراقيون، ومن الزوار المصريين يذكر الجندي الدكتور المؤرخ الكبير أحمد فخري، والدكتورة سهير القلماوي والشاعر حسن كامل الصيرفي. فهذا هو مجمع اللغة العربية الذي يعود الفضل بتأسيسه للعلامة محمد كرد علي الذي كان أول رئيس له، والذي استهل عمله بإنشاء لجنة لترجمة المصطلحات الإدارية التركية إلى اللغة العربية بعد انتهاء العهد التركي في سورية.

وبعد انتهاء العهد التركي وانصراف الانتداب الفرنسي صارت دمشق قبلة الشخصيات الثقافية والفنية والسياسية التي طفقت تتقاطر عليها من كل حدب وصوب لتمتين وشائجها مع مثيلاتها من الشخصيات السورية وعقد مختلف أنواع الندوات واللقاءات في المجالس الدمشقية التي كانت وقتذاك شائعة في دمشق والتي كان من أبرزها مجلس السيد فخري البارودي في داره بدوما، فمن، يا ترى، كان فخري البارودي الذي كان يميل، منذ نعومة أظفاره، إلى اللهو والمرح ومجالس الأنس والطرب، والذي كان شخصية وطنية حقة تحب الشعر والشعراء والموسيقيين والعازفين والمغنين، الذين كان يجمعهم على موائده العامرة في بيته؟ إن البارودي سليل أسرة بدوية كان لها، كما يقول الجندي، تاريخ عريق في فلسطين وكان لها علاقات ودية بكل من مصر وسورية من خلال سيدها المعروف في التاريخ باسم السيد ضاهر العمر الذي كان زعيماً

حقيقياً وشخصية بارزة استولت على مناطق كثيرة في فلسطين وفيما جاورها أيضاً. ولقد جاء حسن البارودي، جد فخري، إلى دمشق وصار بعد حين وكيلاً على أملاك أسعد باشا العظم صاحب القصر المعروف في حي البزورية، بدمشق، القصر الذي تحول لاحقاً إلى متحف للآثار الشعبية. فلقد تملك هذا البارودي أربع عشرة قرية وتمكن من جمع ثروة هائلة ورثها عنه ابنه السيد محمد البارودي الذي حاز على لقب بك في العهد التركي، ومات وقد خلف وراءه ولدين هما السيد محمود البارودي والد السيد فخري، وسهيل. كان السيد فخري أقرب إلى الطول في قامته وأبيض الوجه المشرب بالحمرة وتزوج، حين بلغ سن الزواج، بنت السيد أحمد الدالاتي، ودخل أحد الكتاتيب في باكورة حياته ومن ثم انتقل إلى مدرسة عادية حتى وصل إلى مكتب عنبر، بيد أنه لم يستكمل دراسته بذلك وقتئذٍ شأن أبناء الذوات الذين يعيشون في كنف آبائهم عيشة الدلال، ولكنه تعلم التركية التي صار يتكلمها بطلاقة، واقتنى مكتبة زاخرة بأمهات الكتب العربية ولو لم يقرأها كلها على ما يبدو. لقد ورث فخري البارودي ثروة طائلة عن أبيه، ولكنه بدد معظمها في جولاته ورحلاته ونشا[illegible] كان يمثل، منذ مطلع شبابه، عند[illegible] النضال الوطني من أجل استقلال[illegible] على ذلك ترك خلفه دواوين مر[illegible] بعنوان "تاريخ يتكلم"، والثاني لم ي[illegible] قال، يتذكر عنوانه، ومن أعظم[illegible] البارودي كان النشيد الوطني القائل[illegible]

بلاد العرب أوطا[illegible]

من الشا[illegible]

ومن نجد إلى يمن

إلى مصر فتطوان

كان الأمير عبدالله الصباح أمير الكويت السابق يزور فخري البارودي في منزله.

وفي مطلع القرن صادف أن زاره الشاعر أحمد شوقي وبصحبته المطرب الناشئ محمد عبد الوهاب الذي أحيا تلك الليلة بأعذب أغانيه. وفي تلك المناسبة عرض البارودي نشيده الوطني على عبد الوهاب مطالباً بتلحينه، ولكن عبد الوهاب لدى قراءة النشيد ووصوله إلى كلمة تطوان قال للبارودي أنها كلمة ثقيلة وصعبة على اللفظ ورجاه أن يغيرها، فقال له البارودي إنها حدودنا يا أستاذ فرد عليه عبد الوهاب قائلاً: أنا لست يا سيدي ملحن جغرافيا.

ذات مرة كان الجندي وصديقه حسني تللو في بيت البارودي فطرق أحدهم باب داره وقام الجندي وفتح الباب، فكان الطارق رجلاً يرتدي عباءة وكوفية وعقالاً ودخل البيت تواً دون أن يفصح عن هويته، فطلب الجندي من خادمة البارودي إيقاظه من نومه.و ما أن رأى البارودي أن هنالك ضيفاً غريباً عنده حتى استدعى الجندي وقال له من هذا الضيف، فأجاب الجندي بأنه واحد يريدك. وعندها اقترب البارودي قليلاً وتمعن في ملامح الضيف وقال للجندي: أهذا واحد؟ وهذا أكثر من ألف واحد يا فهمان، لقد كان هذا الرجل هو الأمير عبد الله السالم الصباح أمير الكويت السابق.

من الزوار الدائمين لمنزل السيد البارودي كان حسني تللو ورجاء الشوربجي وسليم الزركلي وعزت الطباع وعمر العمري وحسني عابدين، وابن عمه رشيد البارودي، فضلاً عن جماعة الإذاعة من عازفين ومطربين كيحيى السعودي وتيسير عقيل ومحمد العاقل وزكي محمد وأمير البزق محمد عبد الكريم، والمطربة الكبيرة ماري جبران التي كان صوتها يلعلع بالأغاني الجميلة في داره حتى الصباح. وأما زواره من المصريين فقد كان الشاعران أحمد رامي وصالح جودت وبعض الممثلين مثل يوسف وهبي وعلوية جميل، علاوة على العالم

الموسيقي محمود الحفني وغيرهم. حتى أم كلثوم والقصبجي والعقاد صادفهم الجندي في سهرات ببيته. ولقد كان عنده في بيته مكتبة خاصة عامرة بآلاف الكتب أهداها البارودي قبل وفاته إلى الجامعة السورية، وكان إنساناً ظريفاً ومحدثاً لبقاً وذا لسان سليط وعصبي المزاج من جراء مرض السكري. وكان البارودي جندياً إبان الحرب العالمية الأولى، والتحق من ثم بالثورة العربية وعرف الملك فيصل عن كثب. وحين كان الفرنسيون في سورية سجنوه مرات عديدة لمواقفه الوطنية واضطر للهجرة والإقامة في الأردن، ولكنه بعد عودته إلى دمشق صار من المشجعين والمعاونين مالياً لرجال الثورة السورية الذين كانوا يزورونه خلسةً في بيته. ويقول الجندي بأن البارودي كان يخطب ذات مرة في الناس خطاباً وطنياً وجاءته مظاهرة صغيرة من الطلاب وهم يحيونه فيها ويقولون "نحن جنودك فخري بك"، وما أن عرف أنهم من يهود دمشق حتى قطع خطابه، وقال: "أي والله انتصرنا" ولقد نفاه الفرنسيون إلى الحسكة في عام 1936، وبعد توقيع المعاهدة بين السوريين والفرنسيين عاد إلى دمشق واستقبله أهلوها على بكرة أبيهم وسهرت المدينة حتى الصباح وهي تهزج وترقص في ساحة المرجة، ولذلك انتخبته دمشق نائباً عنها أكثر من مرة، وياالكم كان فخري بك يحب الزهور، يقول الجندي عنه، ولذلك كانت الزهرة الحمراء تلازمه لا تترك صدره...

وبمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاة فخري البارودي زار الجندي مقبرة الباب الصغير بصحبة العمري والزركلي ورشيد البارودي وأختي فخري بك، ورثاه يومها الجندي بقصيدة مطلعها:

أتيتك بعد دهر ظن شهراً

لأكسو قبرك النديان زهراً

ومن الشعراء الذين تعرف عليهم أبو حيان الجندي في مجلس فخري البارودي إبان إحياء ذكرى البحتري في مهرجان أدبي كان أمين نخلة الذي يصفه الجندي بالصديق والشاعر والمجنون ذلك الجنون الذي قال فيه الحلاج:

مجانين إلا أن سر جنونهم

عظيم على أعتابه سجد العقل

لقد كان أمين نخلة من أسرة عربية عريقة وجدّه، كما قال للجندي، نخلة الهاشم ولذلك فإن أميناً ليس عربياً وحسب، بل وهاشمي أيضاً. وأما أبوه فهو رشيد نخلة، ذلك الزجال اللبناني الشهير وصاحب النشيد اللبناني الرسمي. ولم يكن أمين هذا يتقيد بشيء في حياته، لا بدين أو عادات أو تقاليد، وكان يعيش في عزلة خاصة بعيداً عن هذه الحياة الدنيا، مشغولاً بشعره دائماً إلى أن وافته المنية وهو في السبعين من العمر تقريباً.

لقد استدعى أمين صاحبنا الجندي إلى فندق سمير أميس وبدأ يقرأ عليه بعض أشعاره ومنها: .

أنا لا أصدق أن هذا

الأحمر المشقوق فم

بل وردة مخضّلة

حمراء من لحم ودم

كل الشفاه أحبها

كم مرة قالت نعم

فعقب الجندي عليها قائلاً: إن هذه الألفاظ مرعبة إذ انها تذكرني بأنني في أحد دكاكين القصابين، وسكت أمين ولم ينبس ببنت شفة حول هذا التعقيب. وكم من مرة كان فخري البارودي يبدي العديد من الملاحظات على أمين نخلة وعلى أشعاره دون أن يأبه أمين بتلك الملاحظات لأنه كان متفرداً برأيه كما كان همّه الوحيد أن يكون شاعراً ليس إلا. لقد كان أمين شاعراً فذا

وفناناً كبيراً فيما يتعلق بالكلمة والصورة، إذ من أشعاره التي يحلق بها إلى سماوات الفن العليا هي تلك الأبيات الشعرية التي يقول فيها : .

أحبـك فــي القنــوط وفــي التمنــي
كـأني صـرت منـك وصـرت منــي

أحبـك فـوق مـا وسـعت ضـلوعي
وفــوق مــدى يــدي وبلــوغ ظنــي

هــوى متــرنح الأعطــاف طلــق
علــى ســهل الشــباب المطمــئن

ســكرت إذن فــلا تــدري الــدوالي
بأنـــك أنـــت أقـــداحي ودنّـــي

فيا لروعة هذه الألفاظ المنتقاة وكأنها حبات اللؤلؤ، كالأحجار الكريمة، كالدر المنظوم، في قلب إناء ذهبي، كما يصفها أبو حيان الجندي.

ولكن الشطط استبد أكثر من اللزوم بأمين نخلة حين ادعى أن شوقي قال ف..

هــــذا أمــــين لعهــــدي
وقـــيّم الشـ
فكــــل مــــن قـــال بيتـــاً
فـــي الشـــعر

**** كان النجفي في تقشفه في المأكل والملبس والنوم يذكّر بغاندي .***

ولذلك قال أبو حيان لأمين
أغناك عن هذا المديح السمج وأذ
لأنه ألصق بك منه ودال عليك
وهكذا أسلوبك يا أمين، وما أغناك عن ذلك، ومن الجدير بالذكر أن امين نخلة لم يكتب الكثير، بل كان مقلاً، وكان يتساوى عنده الشعر والنثر، ولذلك فإنه شبيه، كما يقول أبو حيان، بولي الدين يكن.

وثمة شاعر كبير آخر شاءت الظروف أن يتعرف عليه الجندي في دمشق هو الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي الذي وجد فيه أبو حيان شخصية غريبة في كل شيء. في جلسته في المقهى وهو يستعمل أربع أو خمس كراسي، وفي ثيابه العربية الأصيلة، وفي تقشفه في المأكل والملبس والنوم حتى ليذكر المرء بالزعيم الهندي غاندي، ومع ذلك فقد كان من أصحاب النكتة ومحبي الضحك، لقد عرف الجندي من أصحابه العراقيين في دمشق أن النجفي شارك في الثورة العراقية ضد الإنكليز في عام 1920، وذهب إلى إيران كلاجئ سياسي في أعقاب فشل الثورة حيث بقي ثماني سنوات أتقن فيها الفارسية حتى أنه انتخب عضواً في المنتدى الأدبي الفارسي، وله بالعربية أكثر من عشرة دواوين شعرية "كالتيار والشلال والأشعة الملونة... الخ"، ولكن شعره، يقول الجندي، مفكك اللفظ لخلوه من الديباجة البحترية أو الشوقية حتى في بعض أبيات المجون، وبعد أن صارا صديقين حميمين يتمازحان ويتضاحكان ويقومان بالنزهات معاً إلى مقاهى الربوة، قرأ على مسامع الجندي بعض ت للجندي من حيث السبك أبيات التي يقول فيها:

**** وجد الشاعر أحمد الصافي النجفي في أحمد الجندي شخصية غريبة في كل شيء.***

طلى وهي في يدي
ـرت آمـالي عليهـا تخطـط
ـو شـلو ممـزق
ـه بالـــذكريات محـــنط
س تسقط من يدي
وكادت يدي من جانب الكأس تسقط

فمازحه الجندي قائلاً أن هذه الأبيات ليست من تأليفه فثارت ثائرة النجفي وشتم الجندي بكل الألفاظ العراقية البذيئة المعروفة. ولكن الشاعر النجفي كان يقول لمن حوله في لحظات صفائه: "أن أحمد الجندي يحمل روح نخلة على جسد

فيل". لقد كان للصافي النجفي صديق لبناني هو الشاعر فائز سلامة، بيد أنهما اختلفا ذات مرة في المقهى وتشاتما ووصلا إلى حد الضرب بالأيدي لولا تدخل الأصحاب، ومنهم الجندي، والسبب كان ادعاء كل منهما بيت الشعر القائل:

رمضان عند الناس شهر واحد

لكن عمري كله رمضان

ولكن هذا البيت كان على الأرجح، كما قال يومها العارفون، للشاعر سلامة.

وتشاء الظروف أن ينتقل الصافي في أواخر حياته للإقامة في بيروت حيث أصيب في أحداثها بجراح بليغة وقد تجاوز الثمانين من العمر فنقلته الحكومة العراقية إلى بغداد، وقد كان كفيف البصر، في تلك المناسبة نظم أبياتاً شعرية جميلة منها هذا البيت الجميل الرائع:

يا عودة الدار ما أقساها

أسمع بغداد ولا أراها

وبعد وقت قصير وافته المنية ودفن في بغداد".

والشاعر الآخر الذي تعرف عليه الجندي في تلك الآونة كان عمر أبو ريشة، شاعر الشباب كما كان يدعى، والذي سمع باسمه لأول مرة يوم جاء أبو ريشة إلى حمص برفقة فرقة حلبية لتمثيل قصة في قصيدة له بعنوان (رايات ذي قار). لقد كان أبو ريشة واحداً من فحول الشعراء في سورية ولكن الشعر الذي أعلى من مقامه كان الشعر السياسي الذي طرق فيه باب المعارضة لرجالات الكتلة الوطنية بشخص جميل مردم يوم ألقى قصيدته الشهيرة التي يقول فيها: .

أمتي كم صنم مجّدته

لم يكن يحمل طهر الصنم

فشعره كان يمتاز بنكهة جديدة وجاء بألفاظ يتسع لها الخيال كتلك الألفاظ التي استعملها شوقي وبدوي الجبل وبشارة الخوري، وفي غزلياته كان رقيقاً لطيفاً، وخلاصة القول أن أبا ريشة كان نغماً جديداً في تلك الأيام. وأما عن معارضته السياسية فيقول الجندي بأنها ساقته إلى السفارات في الهند والبرازيل والولايات المتحدة. وكان أبو ريشة يقول أن في ذهنه مشروع كتابة ملحمة شعرية تتناول التاريخ الإسلامي برمته، بيد أن هذا المشروع لم ير النور. ولقد كان شافع أبو ريشة، والد عمر، من بلدة القرعون في البقاع، وشغل منصب قائمقام أدى به إلى الانتقال من هذه البلدة إلى تلك حتى حط رحاله في منبج حيث كانت ولادة عمر فيها عام 1907.

ويعدد أحمد الجندي في "لهو الأيام" أسماء أولئك الناس الذين كانوا يمارسون مهنة الصحافة ويأتي بالتفصيل على شؤونهم وشجونهم ويطلق عليهم نعت الأدباء من أمثال سعيد الجزائري وعباس الحامض، وزهير مارديني، ونشأت التغلبي، ويخص منهم بالاهتمام نجيب الريس، مرافق الشهبندر، ا لذي يصفه بالجرأة وفصاحة اللسان وإليه ينسب الجندي النشيد الوطني الحماسي "يا ظلام السجن خيّم" إبان فترة سجنه في جزيرة أرواد. ولا ينسى الجندي الحديث عن الشاعر الوطني المعروف الشيخ فؤاد الخطيب الذي يعود أصله إلى قرية شحيم في جنوبي لبنان، والذي كان في خدمة الأمير عبد الله حيث خلع رتبة الباشوية على الشيخ الخطيب، وعندها جاءت النكتة على لسان أحد الظرفاء فأرسل إلى الأمير الذي كان يحب الشعر، برقية يقول فيها شعراً:

سهم الحقيقة طاشا

مذ أصبح الشيخ باشا

والشيخ ليس براض

إن لـــم تزيـــدوا المعاشـــا

فزاد الأمير بالفعل معاش الشيخ الخطيب، ورد على صاحب البرقية ببرقية مماثلة جاء فيها:

"**زدنا المعاش رشاشا**".

وأما الحياة الفنية فلها نصيب وافٍ في كتاب "لهو الأيام" حيث يستفيض أبو حيان في الحديث عن الموسيقا والموسيقيين وعن المطربين والمطربات ممن كانوا يعملون في الإذاعة السورية ويحيون الحفلات الموسيقية والغنائية داخل الإذاعة وخارجها في بيوتات ومجالس عامرة باللهو والطرب والمجون، لا بل وحتى ظرفاء دمشق ينالون حيزاً لهم في "لهو الأيام" ناهيك عن تحدث الجندي عن كل الرحلات التي قام بها إلى بلدان عربية كمصر والسعودية والعراق ولبنان، وإلى بلدان أجنبية كتركيا وبلغاريا وسويسرا وفرنسا، وعن مشاهداته فيها من عادات وآثار ومعالم جغرافية. وأما رحلة العمر بالنسبة لأبي حيان فقد كانت، كما يقول، هي رحلته التي استدعته فيها الحكومة العراقية لحضور مهرجان أبي تمام في الموصل في مطلع كانون الأول من عام 1971، حيث يتحدث هنا عن مرافقيه السوريين وعن الشعراء العرب المدعوين للمشاركة في المهرجان المذكور، وعن كرم الضيافة العربية التي استقبلهم بها العراقيون والرحلات التي رافقوهم بها إلى بغداد والنجف وكربلاء إذ يستفيض الجندي ويسهب في وصف الأماكن المقدسة وجوامعها ومآذنها المطلية بالذهب، وبوصف بيوت ومقابر الأئمة علي والحسين وموسى الكاظم، فضلاً عن آثار بابل والجنائن المعلقة، وبساتين النخيل والكروم، ويتطرق الجندي إلى الجدل الذي دار بين الأدباء عن الشعر القديم، والشعر الحديث، ويقول بأنه تذكر وقتها بيتي ابن الرومي:

ولقـــد خبـــرت مـــآربي
فكـــان أطيبهـــا خبيـــث
إلا الحـــــــديث فإنــــــه
مثـــل اســـمه أبـــداً حـــديث

فهل كان الجندي يريد لنا أن نشاطره الرأي في أن الشعر الحديث...... مجرد شعر حديث وخبيث؟ ولربما كانت هذه نيته: وهذا رأيه لكونه من أنصار الشعر القديم ولاسيما إن تذكرنا قول البحتري:

فالشـــعر لمـــح تكفـــي إشـــارته
ولـــيس بالهـــذر طولـــت خطبـــه

وهكذا بدأ الشعراء يتبارون في إلقاء قصائدهم في مهرجان أبي تمام حيث ألقى الجندي قصيدته التي مطلعها:

أنشدت شعري في رحاب الموصل
فأعدت للدنيا ليالي الموصلي
وأتيت أمرح بين غزلان النقا
فكأنني أمشي بدارة جلجل

...

ويقول لي صحبي وقد أزف النوى
ومشى الزمان بخطوة المستعجل
"نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
مـــا الحـــب إلا للحبيـــب الأول

والتي اختتمها بالهجوم على الشعراء الجدد وعلى مساعيهم لتشويه وتغير دعائم الشعر العربي إذ يقول:

عفـــوا أبـــا تمـــام جئتـــك زائـــرا
فـــاغفر لشـــعري ثـــورة المتطفـــل

إنـــي أرى ريـــح العقـــوق عنيفـــة

ترمـي البيـان بكـل صـعب مشـكل

لـــم تحفـــظ العهـــد القـــديم لأمـــة

خلقـت مـــن التعقيـد كــل مـــذلل

لـولا السـهولة لـم يكـن لبيانهـا

أدب يحلـق فـي جنـاحي أجـدل

تـأبى العروبـة أن يـذل بيانهـا

لشـويعرٍ وكويتـب ومـدّجل

وهنـا، كمـا يقـول الجنـدي، ضـجت القاعـة بالتصفيق والمطالبة بالإعادة تعبيرا من الجمهور عما يفور في صدره من نقمة على أولئك الناس الـذين يرصـفون كلمـات مسـتغلقة علـى الفهـم ويقولون عنها بأنها شعر حديث.. لا بل وخبيث. وبعد انتهاء المهرجان عاد الجندي وصحبه إلى دمشق بالطائرة التي كان يخشى ركوبها، وما أن حط قدميه على أرض المطار حتى أنشد، مخاطباً الطائرة، قول بشر بن أبي عوانه في أحد أبياته:

أبـل قـدمي ظهـر الأرض إنـي

وجـدت الأرض أثبـت منـك ظهـرا

وختامـا فـإن "لهـو الأيـام" كتـاب شـيق ذو أسلوب هيّن ليّن وسفر حقيقي لذكريات كاتب كأحمد الجندي، ذلك الشاعر الظريف الذي تعبب من الحياة حتى الثمالة، في السراء والضراء، منذ ولادتـه حتـى مماتـه، وكتـاب حافـل بـالطرائف والفكاهة والأحداث السياسية والأدبية طيلة قرن تقريبا من الزمن الذي عاشه الجندي في أفراحه وأتراحه، ولكن مما يؤخذ عليه (وكفى المرء نبلا أن تعد معايبه) كثرة التفاصيل والاستطراد، وشيء من خلط الغث بالسمين والرطب باليابس والعامة بالخاصة.

❑

▪ الهوامش:

(1). قاحل: قرية من قرى حمص مشهورة بالتين.

❑❑❑

واحة الشعر

السراب..

شعر: زهير غانم

-1-

ولأنّ شوقي لمْ يكنْ قدَّ المقامِ
غرقتُ في الأوهامِ..
أسلمتُ الردى وعدي.
وما أضمرتُ من وجدٍ..
وشئتُ القولَ..
لكنّ الكلامَ أبى وغادَرَني..
فقلتُ أشوفُ ظلّي في النهارِ..
وقلتُ شمسي لم تكنْ عندي..
ولا قمري تحدَّرَ من ذرا حُلُمٍ..
ولا أصغيتُ للنسيانِ..
آخرتي كأوَّلتي
طريقٌ للعذابِ، وآخِرِ الحسراتِ..
أو دربٌ إلى شغفِ الحياةِ..
وكنتُ أمسكُ في يدي جُرحاً طرياً.
أوْ أشيلُ عن الندى وردَ الأنوثةِ..
أوْ أُداورُ أنْ أكونَ هُنا..
وأنْ أبقى هناكَ..
كأنما أبدٌ يُوزِّعني على الجدرانِ..
عينايَ اللتانِ تُعاندانِ الدمعَ..
يحفُرُ في لهيبهما حريقٌ قادمٌ
من ضفَّةِ المجهولِ..
واستعذبتُ وردَتها..
ولمْ أتركْ لقلبي أنْ يقولَ الصمتَ..
حُمّى من كلامٍ لا يبعثرهُ الحنينُ..
يدورُ في الجدرانِ..
أو فوقَ الوسائدِ والتكايا..
إنها صحفُ النهارِ أو الديارِ
أو السفيرِ أو اللواءْ..
والاتحاد هنا.. وأنوارٌ هناك..
الشوقُ في يدها على مستقبلٍ يمضي..
وفي غيبٍ يضيءُ الوهمُ أضرحةَ الحياةِ
فلا يشيخُ نداؤُها. ونداءُ ما يُدعى وطنْ..
في كلّ شيءٍ لامَسَتْهُ شفافةٌ ورهافةٌ.

كالحزنِ تحصدُ كلمةً وعبارةً..
وكأنها تختالُ في المنفى..
غريبةٌ هذهِ الأيامِ
وتهدلُ كالحِمامِ،
تُنيخُ غربتَها بغرفتِها الصحافيهْ..
كأنَّ الحلمَ يُقلقُها، فيحملُها إلى الأسوارِ
حينَ تُلامسُ الأشعارَ..
تكسرُ وردَها وتذوبُ في الحريةِ الحمراءِ..
كيفَ تقولُ عطرَ القولِ كيف تسيل..؟
إلا بالأناملِ والصبا والذكرياتِ..
وشهقةِ الألوانِ والأشياءِ..
يرنو جنبَها هذا الغزالُ فتقتفيهِ..
وتقتفي حَمَلاً وديعاً أرنباً رغداً..
وبعضاً من عصافيرِ السماءِ..
تحطُّ فوقَ الطاولهْ..
قلماً ليعصمَها من النسيانِ..
كلُّ العشقِ للكلماتِ يحبُرُ
في فضاءاتِ الجمالِ،
وفي الهوى المحمومِ..
أنتِ صنعتِ هذا الحلمَ..
كي تتفجَّرَ الصحراءُ أشجاراً
من العشاقِ والأهواءِ
والحبِّ الذي يتقلّدُ الأسماءَ..
أُنَّثْتِ الصحافة كي يفيضَ الماءُ
لكنَّ السماءَ قُبيلَ أن تأتي..
يخامرُها الغموضُ.. وتستعيدُ
ضراوةَ السنواتِ..
والحربِ التي فرّت من الأحياءِ والأمواتْ..

-2-

فكيفَ لمستِ قافلةَ الحنينِ..؟
أجَبْتِني بالحبِّ..
كيفَ لمستِني..؟
بالكادِ أعرفُ أنتَ أو منْ أنتَ.؟
ربَّ رأيتَني في مرةٍ أخرى..
وكانَ الشوقُ ثالثَنا..
وقدْ أسكنتُ طيفَكَ غُرفتي..
لكأنّ قافلةً المسائيينَ..
تجهلُ أنها تتكفّنُ الأوراقْ..
حياةٌ كالهباءِ حروفُها
تجري على الأوراقِ..
ما أقسى الحياةَ
وأنتِ تجترحين شخصَ جنونِها ومجونِها،
وتُخبّئينَ اللونَ في عينيكِ..
ثم تحاذرينَ ضراوةَ الكابوس..
أنت صبيّةُ اللوحاتِ، أنت غوايةُ الكلماتِ..
يجرفُكِ الرمادُ كما تبعثرُكِ الشموسُ،
فتركضينَ إلى مصابيحِ النعاسِ
لكي تنيريها..
وترمي بالظلالِ أو الظلامِ
إلى مهاويها..

-3-

ألنارُ أنتِ.. وأنتِ ضوؤكِ شاردٌ أوْ واردٌ
والنورُ يرشحُ منكِ في الأشياءِ والأبعادِ..
كالأيقونةِ العذراءِ تحتلينَ أسئلةَ الذهبْ..
الوجهُ للنسيانِ في البستانِ..
والجسدُ الرشيقُ غوايةُ الإنسانِ.
والقلبُ المولَّهُ بالصبابةِ للزمانِ.
الحبُّ محمومٌ على شفتينِ من كرزٍ..
على كفينِ من ندمٍ وموسيقى..
على صدرٍ حريريٍّ يُعيدُ الآه
دوماً أو يقولُ: اللهَ..
في لهفاتِ عاشقةٍ على ضجرِ المرايا..
ثم لا تنسي أنوثاتِ الصحافةِ..
شِئْتها في حبرِها الكحليِّ..
أو في اللّيلكِ الزهريِّ..
أو في المعدنِ المطويِّ..
كيفَ جمعتِ هاتيكَ العناصرَ
من فمِ الأكوانِ..
ثم جلستِ مثل فراشةٍ..
تتأملينَ الغرفةَ الشهلاءَ..
أو تتوجّسينَ حكايةً للحبِّ..
من عزفٍ وعصفٍ فوقَ أوتارِ الكلامِ
على ترانيمِ الأنوثةِ في التّشهي
شهوةُ الأسرارِ ترشحُ من عراءاتِ النساءْ..
هل قلتِ: إنكِ تحلمينْ؟
يا طفلتي هذا زمانٌ
لمْ يعدْ للحلمِ فيه مكانهُ
حتى وما عادْ الحنينْ..
يمضي بأفئدة الرجالِ
أو النساءِ إلى الهوى حتى الأنينْ..
وإخالُ أنكِ تؤمنينَ
بما يُخَبِّئُ عاشقٌ من وردِهِ للعاشقهْ..
هل كنتِ عاشقةً..؟
ويوماً ما.. أضاعَ العشقُ
شيئاً من صوابكِ..
فاحتملتِ الجرحَ..
أو غادرتِ لجلجةَ الدماء..
لوْ حيلةٌ في القلبِ كنتُ أقولُ
زُجِّيني إلى النسيانِ..
واحترقي بذاكرتي..
ولمّيني عن الأشياءِ والكلماتِ واللوحاتِ..
أخفيني عن الأضواءِ..
داويني من الإدمانِ..
واشفيني.. أكادُ من الصبابةِ أنْ أذوبَ.
وأنتِ تستعرينَ في الأحلامِ..
في غرفِ الصحافةِ والأنوثةِ والندى..
صمتاً فحلمكِ شاهقٌ..
وأنا هُنا.. يغتالني هذا الهوى فأجوعهُ
وأرُدُّني شغفاً إلى لغةِ السرابْ..

❑❑❑

مواعيد مؤجله

على شرفةِ البالِ...

شعر: يوسف عويد الصّياصنة

[في هدأةٍ،
تُوقفُ القلبَ،
في ردهةِ الانتظار،
وتمضي إلى موعدٍ
-لا يجيءُ،
ولا ينقضي-
نسمةً حافيهْ..]

***

-فأسألُ أهل النُّهى:
من تكونُ؟!!!
وأسألُ أهلَ الهوى:
مابِيَهْ؟!!!
-تُجيبُ: أتيتُ لأرحلَ
خلفَ قطيعِ الرُّموشِ
إلى بحرةٍ صافيَهْ..
ندهتُ:

-وزمزمُ نهدينِ يَغرفُ
لي بالكَبيرِ - التَمِسْ للزَّمانِ
مكاناً قصِيًّا..
فما عادَ- حين يدقُّ
بندّاهةِ الرّوحِ-
يبدو بهيّا..
وشمسُ الخريفِ،
تساقَطُ أوراقُها،
في "أتونِ" الهُنيهاتِ،
بين يديّا..
-رويدكَ قالتْ:
وفي النّارِ تبردُ نارُكَ،
لا تكسرِ الحلمَ،
أمْدُدْ يديكَ،
ومُطرفَكَ الياسمينَ،
ضيوفُك "سُعدى"!!

غديرٌ يُزاجلُ صَفصافَهُ،
يشتهي أن يذوبَ
-بمحبرة الفجرِ- وعداً شهيّا..
له نَكْهةُ الاختلافِ،
ثباتُ الذي يتبدَّلُ،
يُطفي فوانيسَ ألوانهِ،
منذ يرتجزُ الشِّعْرَ،
حتى مساءِ الماءِ،
يجيءُ- على مهرةِ الوقتِ
حين أنادي- ويبقى
-إذا ندهَ العالمونَ- عَصيّا..
-أجبتُ: الوريدُ ارتوى..
والفؤادُ اكتوى..
والزبيبُ- على عرشهِ- مطرقٌ،
كلُّ هذا الرَّحيقِ
وما زالَ- في إثمهِ- ما ارتوى؟!!!..
من يدقُّ المزاهرَ؟!!!
سربٌ من الكستناءِ،
تشقَّقَ- قبل النُّضوجِ-
وحين أتيت "استوى"..
فمن يحتسي من فم الطَّاسِ،
-إن شَعْشَعَتْ في الشّفاهِ-
ولا يُبتَلى بالنَّوى؟!!!
أعِشْقٌ يُظَلِّلُ
-من وقدةِ البردِ-
أم داليهْ؟!!!
ومن قالَ: عشقٌ،
بغيرِ جنونٍ،
كمن قالَ: خمرٌ بلا خابيهْ..
أرجِّلُ ليلاً،
تراخى على روضةٍ
من رخامٍ صقيلٍ،
طريٍّ،
تشرَّبَ أطيابَهُ،
من فمٍ، مغرقٍ في القَرنفُلِ،
يشربُ من ضفَّتيهِ الغديرُ..
تُبعثرُ خُصْلاتهِ،
لو تركتُ الزِّمامَ تَطيرُ..
أجدِّلُ بعضاً،
وأتركُ بعضاً،
على رِسلهِ، في الهواءِ،
بلا عقدةٍ أو شريطٍ،
يغارُ الحريرُ..
رياحُ العناقيد أرخت بأعرافها
للسّباقِ، وفي ملعبِ الصّيفِ،
أدركها الزَّمهريرُ..
تُدارُ الكؤوسُ،
وحتى اعتكافُ الماءِ
على ساعدِ القوسِ،
قد راودتهُ الرَّبابةُ،

كان على حافةِ الكشفِ،
يشربُ من قدحِ اللَّيلِ،
ما أرجأَتْهُ المقاماتُ،
حين انخطافِ النَّديمِ،
بما لم تقلهُ،
وحتى الكناراتُ،
تتركُ أعشاشَها
كي تبيضَ بها قبَّراتُ النُّجومِ،
وتبني على أيكةِ اللَّحنِ،
حين ينامُ على ساعدِ الموجِ،
يحلمُ، كيفَ يذوبُ
كما قطرةِ الماءِ،
–فوق الرّمالِ– الهديرُ..
ومن شرفةِ القلبِ،
تُطلقُ ألحانَها في فضاءِ الغناءِ،
تَميدُ الطَّبيعةُ، تُشعلُ شمعَ البراعمِ،
هذا أوانُ التَّبرُّجِ،
سَبْيِ النَّواطيرِ بالأرجوانِ،
المُفَوَّفِ بالرَّصْدِ، بالزَّنْجبيلِ،
وبالكُحْلةِ السَّائلهْ...
ويرتبكُ اللَّونُ،
فالعاشقاتُ،
يُكوِّرْنَ– من فضَّةِ البدرِ–
بيضَ حمامٍ خَديجٍ،
ويبنينَ في نَهْدةِ الصَّدرِ
عشاً دفيئاً،
تطوفُ الأباريقُ،
شمسُ الخريفِ
تُقارفُ– فوقَ رداءِ الماءِ–
السِّفادَ المقدَّسَ،
يندلقُ الشّهدُ من شفتين،
ومن كأسِ سُعدى أعُلُّ..
ومَن يرتوي،
والصَّباباتُ جمرٌ يفَلُّ..
وبين الحرير المُزاحِ،
تنامُ عيونُ الأقاحي،
ويسهرُ فلٌّ..
صباحٌ من الوردِ،
هذا صباحُ الحَبيبةِ،
غَنجٌ، ودَلٌّ..
يُعرِّشُ غصنٌ،
تُلاثمهُ امْرأةٌ
كحَّلَتْها الشَّحاريرُ،
يُزهرُ..
يهطلُ طلٌّ..
وتحترقُ الكأسُ
حتى تذوبَ على آخر الشَّمعِ،
يفنى بإبريقهِ الرّاحُ
يُفنيه– حين تمرّ على شفتيه
الثّمالاتُ– غِلٌّ..

سحاباتُ– من زَفْزَفِ القلبِ–
تمسحُ جفنَ العناقيدِ،
يختلجُ النّومُ في مقلتيها،
يفيقُ النُّعاسُ،
"يُكزْبِرُ" أسئلةً من ندى،
ندهةٌ في فضاءِ الوجيبِ،
تخطَّت– على جانحِ النّسمة الصِّرفِ–
همسَ الرّفيفِ،
تحطُّ على وردةِ الفجرِ،
قبل انْهمار النّدى ثانيهْ..
ومن قالَ إن العناقيدَ
تُدركها شهوةٌ، أو تنامُ؟!!
–تُصبِّحُ، يُدركها الاحتلامُ،..
تبوحُ لساقيةٍ،
تعتريها ارتعاشاتُ عاشقةٍ،
حين مرَّ "يُعَسِّفُ" ناهدهَا
–تحت ضوء الشُّموعِ– غُلامُ..
تهاطَلَ سكَّرُها،
في صحافِ يديهِ،
تمرّ السُّنونُ على قاطراتِ الخريفِ،
ولا يعتريه فطامُ..
وينفجرُ الإثمُ في مهجةِ الكفِّ،
يلمسُ، يحنو، يُداعبُ،
ينهمرُ الاشتهاءُ...
تبوحُ– وقد أهرقت كأسَها

فوقَ خدِّ الغروبِ– اللّمى..
خُصلةٌ ناكفتْ سربَها،
لم تُسافرْ على رَحْلِ عنقودها،
تستفزُّ،
تُخايلُ كرَّامَها،
لا تُطيقُ الحديثَ الطريَّ
لغيرِ عناقيدها أنجما..
والصّباحَ لغير جواهرها مبسماً..
من يُديرُ السِّجالَ
إذا كانَ حولَ الجمالِ،
وحولَ الصِّبا حوَّما..؟!!
من يديرُ السِّجالَ،
وقد طاشَ عقلُ المقصِّ؟!!!
تقدَّمَ، سارَ على ركبتيهِ،
بكى دمعةً فوق خدّ البهاءِ،
وأطبقتِ الشَّفْرتانِ
ودارت رَحى المقصلَهْ..
أتكفي على راحتيهِ،
وقد همَّتا، دمعةٌ عاجلهْ؟!!!..
أميرٌ تسجى،
وقد أدركتهُ المنيَّةُ،
قبل السُّؤالِ عن المُعْضِلَهْ..
تمدّدَ فوقَ بساطِ الخريفِ،
يُذبِّلُ أجفانَهُ للنّعاسِ، الطَّويلْ..
أميرٌ،

وهل للأمير بديلْ..؟!!..
ليشعلَ حزنَ البلادِ،
ويطلقَ خيلَ النَّخيلْ..
نقولُ: افترى،
أغلقَ البابَ خلفَ الدّنانِ،
تمادى،
ولكنَّنا لا نقولُ بخيلْ..
هو العمرُ،
من يُرجعُ اللَّحظاتِ؟!!!
أتبقى على قاطراتِ الحياةِ تدورُ؟!!!..
نُزارُ ترى- بعد وعدِ الكرى،
وارتحالٍ لعمقِ الثَّرى-
أم نزورُ؟!!!..
ومن للحقيقةِ؟!!!
من عادَ؟!!!
أتلفنا الانتظارُ
على قارعات الدَّوارس،
عمرُ الزّهورِ- وإن طالَ-
يبقى قصيرُ...
يمرُّ على خاطرِ الكونِ،
لحناً شجياً،
يَجيءُ- وتهمدُ
في بردتيهِ الحياةُ- الهجيرُ..
ويُمطرُ غيمُ السَّرابِ،
-بلا رَعْدَةٍ في العِظامِ،-

سُلافاً،
توارى عن القبرِ في خابيهْ..
رفوفٌ من الياسمين،
تحطُّ على دَوْرقِ الشَّهدِ،
في ثغر سُعدى.
أتصحو من الياسمين
ومن سَوْرَةِ الشِّعرِ؟!!!
كيف- إلى خارج الشّعر
حين تشاءُ- تَطيرُ؟!!!..
تُشرِّعُ أبوابَها،
فالغرامُ ابتدى،
والفراشُ اهتدى، للسِّراجِ،
وما عادَ- عن شَرشَفِ الصُّبح،
عبداً،- يلمُّ النَّدى،
والسُّنونو- على نيَّةِ الارتحالِ-
ارتدى مجمراً من برودِ الشِّتاءِ،
فلمِّي ضفائرَكِ السُّودِ،
والمبذلَ الأرجوانَ،
يدوخُ بعطرِ السَّريرِ،
لنبدأ عرسَ القطافِ،
نضمِّدَ بالكلماتِ العناقيدَ،
هل قلتِ: سعدى تكفكفُ
دمعَ النَّواطيرِ؟!!!
تقرأ عمرَ الخوابي،
تُودِّعُ أعناقَها بارتعاشِ،

تنامُ العناقيدُ
–فوقَ سريرٍ من العتْمِ–
دهراً بلا ضِفَّتينْ..
تفيقُ،
تحدّثنا باللّسانِ،
حديثَ الشَّمولِ،
تُحدِّثنا باليدينْ..
أنرقصُ: قال السُّنونو،
وأوقدَ للصُّبحِ– من حزنهِ– شمعتينْ..
ترفَّقَ، مدَّ الجناحَ على موجةِ الريحِ،
قبل الرَّحيلِ،
وأطلقَ من أفْقهِ غيمتينْ..
ويبتعدُ الكرمُ
سعدى تحثُّ الخطا
باتجاه المضاربِ،
تصطادُ نهراً، وغمّازتينْ..
تجيء العصافيرُ– من كلِّ فجٍّ–
"تحمِّمُ" أصواتَها باللُّجينْ..
و"رَنْدَحَ" نايٌ،
يطيلُ الوقوفَ،
على شرْفةِ الآهِ،
ملَّ النّسيبَ،
وأطلقَ من جفنه نغمتينْ..
أكانَ من العدلِ،
أنَّ الرّثاءَ،
يُداهمُ حين نعسِّفُ،
–قبل انطلاقِ السّباقِ
على صدرها– مهرتينْ؟!!!..
أكانَ من العدلِ أن تستجيب خطانا
لصوتِ السّكونِ؟!!!
فهذا أوانُ الخروجِ،
أوانُ ارتهانِ الملوكِ الرّعايا،
"جُذَيْمَةُ"!!!
دربُ المفازةِ غيلُ..
وليلُ السُّرى– سرمدٌ
لا يُحدُّ له آخرٌ في الزّمانِ– طويلُ..
جيادكَ غاصت قوائمها
في رمالِ الأمانيِّ،
تعدوا،
وقد فازَ داحسُ
–قبل السّباقِ،
وإن الرّجالَ، الرّجالَ، قليلُ..
هي الرّاحُ، في دورقينِ
لقد كان يكفي عقوقٌ وجاريتانِ،
تُبيحانِ بعضَ المروقِ،
إذا أقبلت تحملُ القلبَ رمَّانَةً
من عقيقٍ،
تَفَلَّقَ رمَّانُها،
يا لسُعدى،
تلمُّ المسافاتِ، في خطوةٍ،

أدمنتها الكرومُ،
تُبسملُ، "يكْرُجُ" بين يديها
الكلامُ،
حروفاً على أولِ اللثغِ،
تَرْشَحُ بالنُّورِ، تعشى..
وغصّت بأسمائها،
فانحنت مثل عودِ الأراكِ،
تُراشفُ وجهاً يغيب، ويظهرُ،
فوقَ الغدير،
فلا السِّرَّ أخفى،
ولا العَهدَ أفشى..
أهذا لقاءُ الفراقِ،
تكثَّفَ في نظرةٍ،
ما وعاها الزّمانُ،
ولا أدركتها قلوعُ المكانِ،
تلفّ المداراتِ في ثانيهْ؟!!!..

تفلَّقَ رمانها،
هاتفت- قبل مولدِها- مرَّتينِ،
وكنتُ على سفرٍ،
لا يعودُ...
تفلَّقَ رمَّانُها،
يا لَها!!!
هل توقفَ بين يديها الزَّمانُ
على رابيهْ؟!!!
لِقلبيَ كَرْمانِ:
كرمُ النَّدى،
وِسْعُ بالِ المدى..
وكرمٌ لسُعْدى،
بأمر الهوى،
والنَّوى،
قاضيهْ...

❑❑❑

صـــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

عسيب امرء القيس عسيبي

شعر...محمد وليد المعري

الغائب

في الإشارة والمنازلات

شعر: وفيق سليطين

أدخلُ في الليلِ على عُمانْ
أَخْبِطُ في سجّادة منقوشةٍ
بالموج والصخورْ.
أَحفُّ بالبستانْ،
أغيبُ في حكايةِ الشقوقْ،
"وكان يا ما كانْ"
حدَّثَني "سمحانْ"

***

وسمحانُ روحُ الطبيعةِ
في الحجرِ المرِّ
باصرةُ النأيِ..
قلبُ الردى المستهامْ.

***

صرتُ أنا الصوتَ الذي أتى
من باطن الكهفِ، ومن أَلسنةِ البخورْ.
وجدتُني "المضرَّبَ" المسحورْ،
بالحبّ والنشيدْ.

***

أنا و ابن المضرَّب في سليمى
"بكاء حمامتين تَجَاوبانِ"

***

خِلافَ ما أعطتَني المرآةْ
ساكنتُ في الجرودِ نأْمةَ الحياةْ.
خرجتُ هذا المستقيمَ
في انكسارِهِ..
وفي التوائِه.
لابستُ ما يضيع في أزمنةِ الطغاةْ.
أدخُلُ يا عُمانْ
مُنتصَفَ الأسرارْ.
شرنقةً محبوكةً بالرملِ والغُبَارْ
لستُ أنا الضوءَ الذي يفورُ بي.
لا جَبَلٌ يعصمني..
تجوبني نظرتُها..
صورتُها في الحائطِ القديمْ

هناك، حيث لم أزَلْ معلّقاً
وساهماً..
أسألها عنها
وعن فراشةٍ في صوتها تُعابثُ الهواءْ
تأخذُ صوبَ اللهِ قلبَ العاشقِ المشحونْ،
بالفرحِ المكهرَبِ المجنونْ
نظرتُ في عينيهْ
رأيتُها هناك،
تُشَرِّعُ البحرَ على محارةٍ وليدةْ
تُشْرِعُ برقَ الموتِ والحياةْ
على مغارةِ الكنوزِ في مجاهل القصيدةْ
***
أطيافُها مَرَّتْ على عُمانْ
سحنتُها الداكنةُ الوهّاجةُ
المخمورةُ الألوانْ.
أُحِسُّ باختلاجِ بحرها البعيدْ.
في بحركِ يا عُمانْ.
أَوقفتُ فيَّ البحر.
خامرتُ قلبَهُ المقَتَّلَ السليبْ
أسألهُ عن ظبيةِ الماءِ
وعن سنوحها المريبْ..!!
وما زالَ لا يجيبْ...
وواجماً، في هيئتي،
منعقداً بها،
وباسمها،
بطيفها المرتحلِ القريبْ..
***

عانيكِ يا "مَزُونْ"
يبحثُ عن وردتهِ..
دُرَّتِهِ.
يسألُ عن فيروزها الشطآنْ.
يبحث عن بستانها في الرملِ..
في الصخورْ
في شمسِ صدركِ المقرورْ.
لو أنّكِ البستانْ
لـو أنّ روحَـهُ النـوارس التـي تجـوبُ أزرقَ المكانْ.
لو أنَّهُ...
لَحطَّ، لحظةَ الخفوقِ، في دمشقْ.
أو قالَ: يا "مَجَانْ"،
كوني لَهُ دمشقْ.
***

دمشقْ
بكِ أتذكّرُ المستقبل
وأراني معلّقاً بمسلّةِ "سمير أميس"
طالعــاً مــن "الليــالي" ومفتونــاً بحرائــق الصّلصالْ.
"سمير أميس".. عَبَقُ الجسد الخرافي.
يتوقفُ الزمن،
وتنطلق من عقالها آلةُ السحر والموت.
شهقاتٌ متقطعة.. بُحّةٌ يتدحرج فيها الموت المؤجل.
"سـمير أمـيس".. قنطـرةٌ تنـتفض، وهاويـةٌ يتقدّس فيها السقوط.

في لَثغةٍ لها مَبَاهجُ الحروفْ.
وجنّةٍ في غيبها دانيةِ القطوفْ.
فاضَتْ على فؤاده دمشقْ.
وارتجَّ في خافقهِ الشراعْ.
في دمهِ الملتاثْ
صَفصَفِ هذا القاعْ..
تلويحةً ممشوقةً،
مقبوضةً..
مهيضةَ الهواءِ والذراعْ.
بَدَتْ لَهُ..
تبدو لهُ في يدها..
الطعنةِ الممدودةِ الرشيقةِ النهودِ،
صوبَ القلبِ في الفراغْ.
تبدو لَهُ..
تجتَاحُهُ دمشقْ.
***
في اللوحةِ شيءٌ آخر،
أقلُّ من الضوء الموزَّعِ
وأَبعدُ من الماءِ المرشوق
بينَ الكتلةِ والفراغ.
العُنَّاب على القميص
ليس اللهب.. وليس الحجاب.
والصوت المنطلق من أقصى اللون
غيرُ الفخّار المتحلل في العَبَق.
في اللوحةِ شيءٌ آخر
آخر.. في اختراق العناصر،
وعبورِ الإطار.

ذلك السديم.. وثبةُ الجسد،
وبصيرتُهُ العارية.
اللوحةُ شيءٌ آخر
وأنا...
(أَوصدي الباب أولاً)
سَأُفضي بسرٍّ أَقسى من الموت.
***
هَلْ قُلْتِ يا مدينةً ممسوسةً
أَحملُها.. يدورُ بي إيقاعُها
على تَنَاهُزِ المغيب.
في الحوضِ والإبريقْ.؟
هل قلتِ إنّ الوَدَعِ الذاهلَ
في إشراقةِ الرمالْ،
يتبعني..
يطوفُ حولَ نارِهَا
كأنني آجرُّها المسكونْ،
بالرندِ واللُّبانْ
في "سَمْهَرَمْ"..
كأنني أهيّجُ المكانْ،
على بروقِ كفِّها الموشومِ
في ترائبي.؟
***
بين موقد النار وأزرار الورد.
الأَلِفُ منها جَنّتي
وأنا نقطة نونها المعلَّقة.
بين هلاليها المنقوصين
مشدودٌ بها..

البساط والغطاء معاً
وعدُها المؤجّل.. وأجليَ الموعود.
كأنها قيامة المياهْ،
تَشْربُهُ..
تَحلُّ من عُرا قميصها..
تشربُهُ.
وفجأةً، يُطلُّ من نوافذ الزَبَدْ
كوكباً أَحَدْ.
يُوسِعُ خَرْقَ الماءْ
مُنتظراً أنْ ترجعَ الحمامهْ.

تحملُ للغريبْ
من شَطّها علامهْ.
لو أنّها تعود..!
أوشكَ كونُهُ الصغيرُ أَنْ..
لو أنَّها..
صرتُ أنا جناحَها الخفَّاقَ فوقَ الماءْ.
لو أنـ.. هـ.. ا
فاضَتْ على فؤادِهِ دمشقْ.

❒❒❒

ثلاث قصائد

تقاسيم على قيثارة الحياة

شعر: هنادة الحصري

. 1 .

بطيئاً يلوِّح غيمُ المساءِ.
بمنديله الأرجوانيِّ،
يدنو الهوينى، وينأى سريعاً لهوفاً،
ولكنه لا يشي بالمطر...!!
تُرى من أخاف الدياجيرَ، حتى
تلاشى القمر.؟!

. 2 .

الليلُ يحفِرُ في سرير الوجنتينِ،
ظلال أهداب النعاسِ.
ونهرُ أشجاني جفاني.....
وأنا التحفتُ بصمت صحو الوقتِ،
أهمِسُ بالشجيِّ من الأغانيِ.
يا عُرِيَ أجنحةِ الحقيقةِ، أين ضيعْتَ
وأين أنسامُ النقاءِ تهجَّرَتْ.
أين الفَراشُ معطراً بالصبحِ،
يأتيني ليرشفَ من حناني.؟!!
تَعِبَ التساؤل، والسؤالُ على فمي
وغفتْ عناقيد الثُمالةِ
كاسِفاتٍ في دناني..!!
لا أستطيعُ لجِلْدِ وجهي أيَّ تغييرٍ،
وتحويرٍ، وتزويرٍ،
ويشهدُ خالقي
كم ذا أذوب، وكم أعاني؟!!
يا أيها الزمن المعّلبُ في توابيتِ الفصولِ،
تساقط الناسُ الغُبَارِيُّونَ،
عن أغصان دالية الحياةِ...
وغمغمت خيلُ الضبابِ،
وهرولتْ مثلَ الثواني....

. 3 .

وَجَعَ الرياح عباءةٌ للحزنِ
طرَّزها المساءُ،
بألفِ لونٍ من خفايا مهجتي،
ومَضى يرصِّعها بأهداب المعاني....
مشروفةٌ حولي الملامحُ،

أنشَبَتْ فيها المخالبُ حدَّها
وخُواءُ رائحة الخريفِ تعتَّقتْ فيها،
وهَدَّتها طواحِينُ الزمانِ..!!
ولهيبُ طمي العُمْرِ يَحرُقُ عُمْرَهُ.
وثقيلةٌ هذي الهمومُ
على عوارض كاهلي.
يا فجرَ هذا القلبِ.
يغتالُ الهديرُ صفاءَ أنهاري،
ويُظمئنـي الشـتاءُ، ويرتمـي سُـورُ المكانِ..!!
يا ما اشْتَهيتُ الصدقَ يملأ ضِحْكَةً
ثَقَبَتْ رمادَ الماءِ،
وانسلَّتْ ترفرفُ،
دونما دَجَلٍ، ورقصةِ بهلوانِ...!!!

- 4 -

من كُوَّةٍ مشروخةٍ بالحزنِ أنهضُ.
إنني أحتاجُ دفءَ الزمهريرِ،
وحقلَ ألحان الغيومِ،
وشعشعات من صنوبرتينِ،
ترتعشانِ مَدَّ الليلِ.
تنهمران في مَسْرَى غدير الحُلْمِ،
تبتكران دنيا من هناءاتِ الأمانِ...
كي توقف الأشياءَ حُمَّاها،
ويَغمُرُ عَالمَ البَشَرِ المكَسَّرَ،
مِهرجانُ الصدقِ، ما أحلى وما أغلى،
صـلاةَ الحُـب، تَـرقص فـي فضـاء المهرجانِ...!!

انتصار الإرادة

نخيلي تكَسَّرَ، يا لثغَةَ الجُرْحِ، أحيا صباحاً من الغُلِّ،
أسـكُبُ نَسْـغَ المواجـعِ فـي قصـب الصدرِ،
أُشعِلُ أمطارَ أوردةِ الحزنِ.
لكنني لا أجيدُ طقوسَ البكاءْ..!!
وتمشي جُسُورٌ من الدمع، تمشي الهوينى، الهوينى معي..!!
وتصَـهَلُ فـي الـدربِ أحصـنةُ الـرفضِ والكبرياءْ...
فـلا تقطعـوا لحظَـةَ الأرجـوانِ المُوَّشْـى بزُرق الأظافرِ.
لا تجعلوا عُشْبَ عينيَّ زادَ الحرائقِ!
مشروخةَ مهجتي.
واللهيبُ كوى خابياتِ الرحيقِ.
فيا جدول الزمن المتصدِّعِ،
أَحْزِمُ أحرفَكَ المثمناتِ،
بحبلٍ من المَسَد الطُّهْرَوِيِّ،
وأرحَلُ في حافلاتِ السماءْ...!!
وتبقى مزاميرُ حزني تعصى على الريحِ،
مغزولةً من ضِيا أضلعي.
فاسأُلُ كيف التواريخُ،
تبكي هزائِمَ صُنَّاعها،
كلما وَلْوَلَتْ نجمةٌ في المساء؟!
وأدهَشُ كيف تحرَّرتُ من جلد هذي المرايا المذلَّةِ،

وأسْوَّدَ صوتي،
ورمَّدَ في مسمعي..؟!
عزائي بأن حقولَ رؤايَ الطموحةِ،
خضراءُ... خضراءُ.. تتلو ابْتهالاتِها،
كي تعرِّشَ.. فينا ابْتسامةُ طفلٍ،
تلوِّن جفنَ الهواءْ....
حبيبي... سأفرحُ في موكبِ الشهداءِ الميامينِ،
أُنشِدُ في عُرسِهِمْ كلَّ حينٍ،
ليسقي ثَراهُمْ صَبيَبُ المطرْ..!!
وأَجدلُ في كلِّ صُبْحٍ جديدٍ
أكاليلَ غارٍ وورِدٍ.
أعلّقها في ذؤابات وجه القمرْ..!!
فلن يُقهر الشعب حين "يُرِيُد" بقاء عزيزاً.
وهاهي أجراسُ تَقرعُ الصمتَ.
والشمسُ في شُغْلِها تُبدعُ الدفءَ والنُّوارَ،
في ملكوت الأزلْ..!!

قطار العمر

غائماً كان سقفُ السَّنَهْ...!!
والدموعُ على الغائبينَ مِنَ "الأهلِ"،
والراحلين اليتامى، البعيدينَ عن بهجةِ القلبِ،
شوَّشَ ألوانَهَمْ لا عِجٌ الوجْدِ.
وارْتحلتْ في قطار الزغاريدِ، تلويحتي الواهنهْ..!!

هل أُحنِّي بتبرِ المشاعرِ كفَّيْكَ.
يا مَنْ حملتُكَ تعويذةً في الفؤاد،
وقطرةَ ضوءٍ، وزهرةَ عَبَّادِ شمسٍ،
نقشتُ عليها حروفَكَ:
نافَسَني في الحفاوةِ نبضُ دمي والمطر..؟!
أَنحني في بهيِّ حضورِكَ لَبْلابَةً،
تتهجى بعينيكَ حُسْنَى الأسامي
أَبوحُ بها للرمالِ.
أُعبِّئُ أصدافَ خلجانها باللآلئِ.
أُشعلُ برقي بزيت قناديل ليلكَ.
أُدركُ أنَّ الربيعَ تخبَّأَ في راحتيكَ،
حنوناً، دنيئاً، وضيئاً، كوجه القمرْ..!!
كنتَ لي ذات دَهْرٍ حديقَة عُمْرٍ:
أُجمِّعُ فيها النجومَ كتاباً، كتاباً.
وأسترُها بالعباءاتِ،
كي لا يَشوبُ البياضَ هُبابُ السفائنِ.....
قبلَكَ ماكنتُ أعرف أن عذابَ الكتابةِ،
يُصبحُ محضَ احْتِراقٍ.
وأني سأُمْسي لهذا المسار الشهيِّ،
ملامحَ روحٍ لمؤمنةٍ مُدْمِنَهْ...؟!!
آهِ يا دفتَرَ الأزمنه..!!

❑❑❑

موازييك

شعر: فاروق الحميد

ولّــى الشــبابُ كأنَّـــهُ أضـــغاثُ حلـــمٍ لـــم يكـــنَّ
والقلــبُ أصــبَح كــالطِلى.. عــوت الــذئابُ ببيــدهنَّ
ناديـــتُ آلامـــي المريـــرةَ هائمـــاً.. أوَ يســـمعنَّ
وعـــدوتُ كـــالمجنونِ.. أســـتبقُ الريـــاحَ.. بـــإثرهِنَّ
-عــودي مراكــبَ أدمعــي.. لا تبحــري ببحــارِهنَّ..
قلبــي يمــوءُ كمــا الحصــى.. أزرى بقلبــي غــدرُهنَّ
أنـــا والرصـــيفُ مخلّـــدانِ، ســـلونني.. وســـلوتُهنَّ
دعْ عنــكَ أزهــارَ الخُزامــى الحالمــاتِ.. أرفــقْ بهــنَّ
طـــوبى لمـــنْ يرعـــى النجـــومَ مؤرقـــاً.. ويكابـــدنَّ
ألمـــاً يشُـــعُّ علـــى منـــاراتِ الـــدجى.. فيضـــيئُهنَّ
حتـــى بـــدونَ كـــأنَّهُنَّ الســـحرُ أفلـــتَ رشـــدهنَّ
-مَـنْ أنـتَ يـا سكّيرُ، يـا حجـرَ الظـلامِ.. بـدونِهنَّ!
أمحـــو بنـــورِ قصـــائدي خـــزيَ العصـــورِ وذلّهـــنَّ
وأفـــكُّ بأســـمِ البارقـــاتِ عـــن الحرائـــرِ قيـــدَهنَّ
والليلـــةُ الزرقـــاءُ تشـــهدُ أننـــي حـــررتُهنَّ
مــا للقصــائدِ فــى دمــى.. مثــل القطــا.. يتــزاحمنَّ

أشـــلعنَّ فـــي داري الحرائـــقَ.. فاشـــتعلتْ بنـــارِهنَّ
مــرُّوا علـــى حطــبِ القصـــائِدِ.. تــدفؤوا بلهيـــبِهنَّ
هــنَّ الغــوالي الراقصـــاتُ علـــى الجــراحِ.. ونــزفهنَّ
هـــنَّ الوعـــودُ المترفـــاتُ.. وقـــد نســـينَ وعـــودَهنَّ
هـنَّ القـوافي.. أنجمـي السـوداءُ.. كـمْ أشـقى بهـنَّ!
بأظـــافري نازِعـــتُ فـــيهنَّ الفنـــاءَ.. ومـــوتهنَّ
ولثمـــتُ جـــدرانَ البحـــارِ لكـــي أفـــوزَ بحـــبهنَّ
وطويتُهـــا الأرضَ اليبـــابَ متيمـــاً بســـرابِهنَّ
وغرسـتُ فـي الحقـلِ المـواتِ بـذورَها.. وسـقيتُهنَّ
وقطفـتُ أجمـلَ مـا رأيـتُ.. ومـا رأيـتُ كمـثلِهنَّ
الثـــائراتُ. العاصـــفاتُ.. لقـــد كتبـــتُ خلـــودَهنَّ
وسأشـــرحنَّ لهـــنَّ أســـرارَ الهـــوى.. وســـيفهمنَّ!
أنـا لـمْ أزلْ –ويـدي علـى قلبـي–أبـاركُ مجـدَهنَّ
أوَ كنـتُ راعـيهنَّ فـي "وادي الغضـا".. لا أعلمـنَّ
أَمْ أنني خضَّـبْتُ فـي جـنحِ الظـلامِ شـفاهَهنَّ
أَمْ أنني كلـفٌ بحـبِّ مليكتـي.. حسـنائهنَّ
أَمْ أنني ثمـلٌ بموسـيقا النجـومِ.. وخمـرِهنَّ
فأنا سَـرَّجْتُ الـريحَ مركبـةً.. مذهبَـةً.. لَهُـنَّ

..وأنا شربتُ البحَر

فانتظروا شِتائى
المُوحِلَنَّ.....

❑❑❑

شامخة الجرح

فرعاء الروح!

شعر: مصطفى أحمد النجار

تتمشّى في ردهات العصر –الغابه.
كانت تتملَّى الأوجه باحثةً عن شيءٍ ما.
كانت بين اللحظة واللحظة ينقر في عينيها
عصفور الحزن الجارح.
وكـذلك ينقـر بلّـور الـروح الأكثـر حزنـاً وضياعاً،
حزن عاقره الوجدان.
حزن من نوع فاضحْ!
لكن.. لكن كانت أ كثر وعياً ودفاعاً.
تتجـدد رغـم مشـاغلها، اللحظـاتُ الأكثـر وجداً
تتمرأى بالإنسان –الإنسانْ!
فصـحيح.. قـد شـاغلها زمـنٌ يتفصـّدُ عـن شرخ في الروحْ.
وصحيح قد ناجزها زمن
كانت فيه البقرات عجافا.
وسنابلُ حقل العمر خفافا.
لكن قد راودها حب أغلى من ياقوت الدنيا.
أمـل مثـلُ الـورد الجـوريّ ومثـل بـزوغ الأشجار.
عـرس لا أحلـى مثـل الأطفـال المولـودين على شرفات الريفِ
ومثل أراجيح العيدْ.
قد راودها أول إيقاع، أول رعشٍ لونيٍّ،
أول قنديل في فلوات الرؤيا.
قد راودها حب، أمل، عرس، حال.
كانـت رغـم تجاعيـد العصـر تنـادي الفطـرة في الإنسان.
تمضـي راكضـة مثل غزال يتجاوز عثرتـه الأولى
تمضـي.. تتملّـى التـاريخ القـابع فـي ذاكـرة الضوء

المتواري تحت رماد وقتاد.
كانت كالخنساء تكابد
من بؤس العصر الوائدْ!!
ماذا في المرآة تشاهدْ؟!
فشباب يتفتّت خلف شريط هابط.
ورجال قد أضحوا أسرى يوم ضاغط.
ونساء قد حُنّطن على عربات الأزياء ومرآةِ الحائط
آهٍ.. كانت تتملَّى الأوجه والحركات وشارات التاريخْ
تستنجد بينابيع ضياء قد أهملها الأهل،
ظماء الحي، فراحوا يستسقون الأغراب!!.

كانت رغم تألمها ورماد الجوع.
كانت شامخة، فرعاء الروح ولا ترضى
أن تعتاش بثدييها..!!
كانت بين العثرة والعثرة تنهض أكثر خضرهْ.
في مبسمها ما فتئت تبزغ في الليل مجرّهْ.
مازالت واعدة حبلى.
مازالت حالمة في فلوات الرؤيا.
تحتَ رفيفِ (أقرأْ) شامخة الروحِ،
وواثقة الخطوات إلى المستقبل..!!

❑❑❑

حَوْليَّات زُهير

شعر:د.صالح الرحال

. 1 .

وإذا قال ابنُ سُلمى
حِكمةَ الماضي، و خَطَّ العامَ
بعدَ العامِ في الطِّرْسِ قَصيدهْ.
وإذا ... يَشهدُ هذا الأُفْقُ
أحوالَ بلادٍ وَعِبادٍ، مَوْجَةً أَوْ حُلُماً
تَرسمهُ الريحُ على الماءِ وتمضي.
ثَمَّ وَجْهُ اللهِ، والأرضُ التي
حينَ دَحاها، وَابتَنى في خلوةِ
الصحراءِ بَيْتاً لِعبادَهْ.
وإذا... جاءتْهُ أسراب طيورٍ وَحمائمْ،
وَظَلِيمٌ ضاقَ بالصحراءِ يَجلوها مراراً،
وإذا ... رُؤْيتُهُ كَعبةُ ناسِكْ،
مَرَّةً عشبٌ وَماءْ
مَرَّةً يا مَرَّةً... حُوريَّةٌ تأتي إلى
الماءِ.. مِنَ الخُفَّيْنِ تَنهلُّ السَّماءْ.
وإذا قالَ ابنُ سُلمى حكمةً،
قاموسُهُ يبدأُ بالحَرْفِ المُقَمَّطْ،
أُمُّ أَوْفى كِعشيقٍ لامرئِ القيْسِ وَخَولَهْ،
والطَلَلْ..
كُلُّهُ بَيْتٌ من الشَّعْرِ
وَتعريسُ مَراجلْ،
كُلَّهُ آثارُ خَطْوِ لفتاةٍ، أينعَ النهدانِ
فيها، طابَ قطْفُ الثمرِ الصيفيِّ
منها ثُمَّ طابْ،
ثُمَّ بَعْدَ القطفِ أضحى أملاً آخَرَ،
تَذْكارَ صَنَمْ
وَبُكاءَ الشهوةِ الحَرَّى
وَحَرْفاً سالَ حتّى جفَّ، ينبوعاً طويلْ،
وطويلٌ من بحورِ الشِّعرِ يأتي
كاشفاً آثارَهُ أَثْفِيَّةً، نُؤْياً،
وَحَوْضْ..
يا طويلْ..
أيَّها البحرُ المُسافِرْ..

أمْ تُرى أنِّي أنا؟؟
أمْ أننا مَحْضُ بَقايا، أَثَرٌ غابَ
على الكشفِ، وغابْ
أيّها البحرُ اكتمِلْ فِيَّ وَطِرْ
في فضائي الرحْبِ، حتى يشهقَ
الأفقُ، وتبدو لِلبصرْ
آخرُ الرؤْيا، وأقصىفَلَكٍ،
آخرُ عنقودِ كلامْ...
سأصوغُ الحَرْفَ من طينٍ ونارْ،
وَالورقْ..
من سماءٍ، يسقطُ الحرفُ
عليها كي يفورَ الماءُ منها والعَبَقْ،
ومِنَ الشمسِ جديلهْ،
أصنعُ الأقلامَ
منها، والدَواةْ..
هي ذاكَ البحرُ
يمشي في دِمائي، وَالحُرَقْ..
كُلُّ هذا الوَجْدِ والآهاتِ
ما قبْل َ الغَرَقْ.
سوفَ يا سوفَ التي تأتي ولا تأتي،
ويمضي شَفقٌ تِلْوَ شَفَقْ.
يا حروفَ الشِّعرِ ممّا ابتدعَ الشاعرُ
يوماً، ثُمَّ في لحظةِ بَوْحٍ وانخطافْ،
جرحَ الصدْرَ على الأيسرِ،
أنهى دورةَ الأفلاكِ في القلبِ الذي
غابَ به كَوْنٌ.. فَباحْ.
يصرعُ المرْءَ لسانٌ..
ألهذا الحَدِّ يُغويهِ الكلامْ؟
يا كلامَ اللهِ، يا كوْناً ويا روحاً
ويا حقْلاً مِنَ الوردِ ومِنْ عُصفورتيْنْ،
بدأَتْ أَولاهما نَقْرَ الخُزامى،
وانثنَتْ أختٌ لها تزقو على
سطْحِ اللُجيْنْ،
يا سماءَ الماءِ، يا ماءَ السماءْ.
تدخلُ الأشياءُ في روحي تماماً
مثلما يدخلُ صيفٌ في شتاءْ.
تكبرُ الأشياءُ... تَهْوِي..
تَمَّحي... تغدو هَبَاءْ
إنَّهُ الوقتُ، وهذا الصُبْحُ يُغويني
فَأُغوى،
أصرعُ الصبحَ نشاطاً وبهاءْ.
وعلى مُنتَصفِ اليومِ
يكونُ الثمرُ الْطابَ اجتناءً ونماءْ،
ويذوبُ العظمُ، يّذوي ويغيبْ،
حينما يأتي المساءْ.
يا مساءْ.....

ـ 2 ـ

إنَّ شيْخاً في الثمانينَ سَيغدو
حِرْصُهُ أكبرَ مِنْ حِرصِ الشبابْ.
هلْ سَئِمْتَ العيشَ حقاً يا بْنَ سُلمى؟

أَمْ هيَ الحكمةُ والقولُ العجينْ؟
وحروفٌ سالَ منها القولُ
والقول العكوسْ،
أيّها الحرفُ الذي ما نمَّ إلاَّ عنْ
سَماءْ،
هيَ صحْوٌ، أوْ قبابٌ مِنْ زهورْ.
أوْ سيولْ
أوْ سَرابٌ وخَرابْ،
وَغُرابٌ ينبشُ الطينَ
لعلَّ الجثَّةَ النعْشَ الصريعْ،
يَدخلُ الطينُ إلى الطينِ،
وَيمضي قاتِلٌ يأكلهُ الفعِلُ، وفاعلْ
يَتغذَّى مِنْ مساحاتِ القتيلْ،
ويَغيبُ الفعلُ والفاعلُ والمفعولُ
في طقْسِ المَماتْ،
تَبدأُ الأسطورةُ الأولى بقتْلٍ،
تَنتهي الأسطورةُ الأولى بِبَعْثٍ وَحياةْ.
وَعَلَى هذا الفَنَنْ،
يُشرِعُ الشارِعُ طَقْساً وَمَصيرْ،
وَتُغَنِّي جُوقةُ المسرحِ لحْناً
صاغهُ "سوفوكلُ" يومَ البؤْسِ،
أدمى وتَرَ العودِ،
يُنادي العودُ كلَّ الحشْدِ
مِنْ طيرٍ، ومِنْ وحشٍ، ومن إنْسٍ ومنْ.
يا ااالسَلامْ.

سأُغنّي . يا بْنَ سُلمى . أُمَّ أوْفَى
وَ الربابْ،
وَأُنادي في خَيالي هِنَدةً أَوْ وَردةً
أوْ ما تشاءُ الروحُ مِنْ أسمائهنْ،
وَيجيءُ الحشْدُ،
هذا العالَمُ الموَّارُ بِالأُنثى،
وتأتي فوقَ سطحِ الماءِ مِنْ زَبْدٍ
ومنْ موْجٍ ومنْ شَبَقِ الحياةْ.
وأُغنّي كُلَّ مافِيَّ منَ اللحْنِ
وأدعوها لَعلِّي،
أَصِلُ اليومَ إليها فأَقومْ،
مَرَّةً أخرى من القبرِ وَمَرَّةْ.
منْ عناقيدِ الكرومْ.
عندما يملأُها الوجْدُ
فتغدو كأسَ خمْرٍ
يا ااالسلامْ.
يا بنَ سُلمى، يا غوِيَّ الشِعْرِ
والحكمةِ والقولِ الحرامْ،
إنّما الأعمالُ بالموقفِ منها والختامْ،
سَأُناديكَ حكيماً
وأُناديكَ عليماً،
وأُناديكَ صديقَ الطيِّبينْ،
إنّما . يا صاحبي . الشِعْرُ هوَ الأُفقُ
الذي ما زالَ مفتوحاً
على قَوْلٍ نَجِيٍّ منْ إلهْ،

يبدأُ الشِعْرُ، ومنهُ
تبدأُ الأُسطورةُ الأولى وَيَبْدأْ
ذلكَ الوقْتُ، وهذا البُعْدُ في الأشياءِ
والروحُ التي منْ رَحِمِ الشعرِ
تَقومْ،
إنَّه الشِعرُ الذي يختصُّ هذا الكَوْنَ،
يَبنيهِ على غيْرِ مَدارْ،
فَيقومُ الحاصدونْ،
وَيقومُ الميِّتونْ،
وتقومُ البِذرةُ الأُنثى
وَقدْ خَصَّبها هَتْنُ الغمامُ،
وَيقومُ البحرُ والحيتانُ،
والشمسُ التي تنظرُ لِلبحرِ،
وَقَدْ أَلهبَهَا وَجْداً هُياماً وَغرامْ،
وهي تزقو
مِثلما يَزقو اليَمامْ:
يا ااا سَلامْ.

إنَّهُ الشِّعرُ الذي
أشعلَ فيها خَمرةَ الأُنثى،
وَأُنثى
شَفَتاها عَنْدَمٌ
والثغْرُ نبعٌ وَسماءْ،
عينُها أبهى مِنَ المُطلَقِ،
وَالمُطلَقْ هذا في مراياها بَهاءْ،
وَلَها قَوْسٌ على العَيْنِ،
بهِ يبدأُ فصلُ الخلْقِ والتكوينِ، يبدأْ
كُلُّ شيءٍ، كلُّ شيءٍ، كل شيءْ.
إنَّهُ الشِّعرُ الذي أَسْطَرَ بابَ الروحِ
والموتَ وَبَعْثاً وَقَضاءْ،
وَقُضاةَ العالَمِ السُفليِّ والميزانَ،
والباقي.... الذي
أنتَ تشاءْ
يا بْنَ سُلمى، يا بْنَ سُلمى، يا ...
صديقَ الشُّعراءْ...

❑❑❑

ظلال الحنين

نص: محمد عبيدو

((وحشة))

نعيش زمن ماضٍ،
حيث الكلمات تنام
فارغة من أوقاتها
في الوحشة..
كم كنا غرباء
في صخب المدينة
وشساعة الخوف..؟!
في كل زاوية
صمت.
وفي كل لحظة
صور فقدت ظلالها..
يخيم الحزن علينا
كصفصاف أليف،
تاركاً
أرواحنا
للكمين
الأخير...!!

((تخوم
الجنون))

في التأمل
تولد أجنحة الرغبة.
نجوم تسيل مع الأصابع.
ونجوم أخرى في العينين.
نظرة تخترع الوجه
وآثار الضوء على الشفتين.
ظلال
من
حنين،
تصوغ الجسد،
وتخوم الجنونْ...
عند أول البياض
يشتعل اللهاثْ..

((الوجوه

القديمة))

كالصور الهاربة.
يمضي الأصدقاء
متوارين
بعتمة الصقيع
والنعاس...!!
ورق الخريف
غمرنا
بالتعب،
وفرط وجوهنا القديمة،
في مدن يأكلها الخوف..
كل
شيء
مهيأ
للغياب...!!
كظلال شاحبة
نخطو على قصب العمر:
متسكعين،
سكيرين،
حيث الدرب
بلا نهاية.

((يبتكر

حضورك))

جسدي شظايا
منثورة على رض الخوف...
حزن طويل
يبتكر حضوركِ..
كربيع خاسر،
أتبع شعرك
إلى آخر المدى.
ألمس جسدك
فتتحولين إلى غمام...!!

((اليوم العاشر))

في البيت،
لليوم العاشر،
معي أربع ليرات.!!
وآكل
ما
تبقى
في
البراد
من
تموين...
أشرب شاياً بالنعناع
وأحصي ديوني وأصدقائي
أي شحوبٍ..

في البيت
لليوم العاشر.
خيط النمل على الصينية.
نمل على الخبز.
نمل في الصحون..
نسيت أن أسقي الورود.
ذبلت.
شتائي وصل إليها..!!
في البيت،
لليوم العاشر.
لم يُطرق بابي..
ولا سكير
مال مع خمرته وأغنيته،
نحو صمتي...
في البيت
لليوم العاشر.
خطواتي تائهة،
في الصوت الذي يحلم.
في الصوت
الذي يلملم خزف هذا الفراغ...
أصابعي
تحتفي بحركات الصلصال،
ولا تمسك إلا بما يفلت...
لليوم العاشر،
الفراغ...
النيِّر...
سريري..!!

❑❑❑

صـدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

قلبي رغيف دم مستدير

شعر..ياسر الأطرش

عالم القصة

❑❑

❑❑

أكان لا بد يا عبد العال

أن تبص لي؟

قصة: محمد عبد الله الهادي

مفتتح:

في البدء كانت النكتة، وفي النهاية ربما أيضاً تكون، والنكتة أنها ليست "نكتة". لكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صنّاعها المهرة ورواتها العتاة "يوسف إدريس في قصة "أكان لا بد يا "لي لي" أن تضيئي النور؟" طبعاً نكتة يا شيخ "عبد العال"، نكتة جعلت حي "الباطنية"، حي الكيف والفرفشة والمرح، يستحيل كلّه من أدناه إلى أقصاه لفمٍ واحد مفتوح على اتساعه، يقهقه بالضحك العالي مع تواتر دفقات صدره المنتفخ بهواء الكيف، وروائحه النفاذة. النكتة التي صنعتها وجنت عليك، وأنت الجاني على نفسك كي يسجلها الحي العتيق في مآثره الخالدة التي لا تنسى وتستعيدها- بين الحين والآخر- مقاعد آهلة الملفوفة بضباب الدخان الأزرق، المقاعد التي برعت عبر أجيال متتالية، بذكاء التحشيش القراري، في صنع تراث هائل من النكت عن "الصعايدة" وأقل منه قليلاً عن "البحاورة" من معين لا ينضب ولا يجف، وإن غاض ماؤه قليلاً، فإنهم حتماً سيجدون في قاعه نكتاً على أنفسهم. وما إن يتذكرونك يا شيخ "عبد العال"، مجرد تذكر، حتى تتفجر صدورهم بزلزال من الضحك لا يبقى ولا يذر واحداً منهم أينما يكون، بل يجعلهم يترنحون ويتصادمون من فرط القهقهة والانبساط، بينما تصفق أكفهم بالفرقعة، وهم يرددون:

"الله يجازيك يا شيخ عبد العال".

يبدو أنك حاولت التقرب منهم، لكن ثمار مجهوداتك المأسوف عليها ذهبت سدى.

أهل الباطنية الذين استأنسوا الشيطان منذ زمن بعيد، وجعلوه واحداً منهم يستوي لديهم كل أمر، وأي أمر عندهم لا يمكن أن يخلو من شيء مضحك، حتى ولو كانوا يسيرون وراء جنازة، فالجنازة حارة والميت حتماً لا يخلو شريط حياته، الذي وصل لنقطة النهاية الآن عن موقف مضحك: حادث ألمّ به ولو كان عادياً كلمة تفوه بها ولو كانت عابرة، كل شيء من أجل الضحك يمكن تطويعه وتحريفه وتزويقه وزغزغته كطفل حتى يكركر بالضحك. ماذا تنتظر من أناس تجارتهم الكيوف: حشيش وأفيون وسيكونال وبلاء أزرق، وينتظرون الخطر في أية لحظة؟ يعيشون ما بين أوكارهم على حافة الخوف والمغامرة والمكسب السهل والفراغ، الهائل. وكأنهم كانوا ينتظرونك أنت دون خلق الله جميعاً، لتأتي لهم على غير توقع، وتصنع لهم النكتة الكبرى حتى ليلى.. أقصد "لي لي" التي فوجئت بك في ذلك الصباح الغريب كانت تنتظرك فلقد كانت تعرف بداهة وبحس أنثوي هجين، مصري على ساكسوني، أنك في نهاية الأمر سوف تأتي إليها وتطرق بابها مستأذناً في الولوج، ولقد كان الأمر محيِّراً لأنك لم تصمد طويلاً، فلقد جئت مسرعاً، وبنفس السرعة كنت تفك زرار: الكاكولة الأعلى وأنت تحثّها: "جئت أعلمك الصلاة"- انزلقتْ ملاءتها عن جسدها العاري بشبهة تعمد ماكر، ألحقتها هي وضمّتها بقوة بشبهة إغواء لا يُشبع، وقد سبرتْ غور اللحظة وقرأت كتابك المفتوح وهي تقول لك: "أنا

اشتريت الأسطوانة الانجليزي اللي بتعلم الصلاة لقيتني أفهمها أكثر– متأسفة.."... وأطفأت النور..

أطفأتْ النور وهي تعتقد أن حكايتك يا شيخ "عبد العال" قد انتهتْ عند هذا الحد، وبدلا من أن تعلمها لصلاة علمتك هي الدرس، وليس ثمة حاجة إلى مزيد، لكنها، فيما بعد عرفتْ الحكاية، ولملمتْ باقي الصورة وتملكتها الدهشة وعلا وجهها استغراب حقيقي للحظات. ثم فجأة تفجَّر صدرها بالضحك، ضحك لا ينقطع، بل ظل متواصلاً مع سيمفونية الضحك "الباطنية" المتدفقة من أعماق الصدور.

طبعاً نكتة يا شيخ عبد العال.. صح؟

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟، قالت هذا وأردفت: وتبص لمن؟، ألم تسمع عن "لي لي" والأجر على الله يا رجل؟ الحق أقول لك: إنني لم أكن أعرفك، ربما شفتك من قبل مرَّة أو أكثر، لا أذكر، لم تكن تلفت نظري بصحيح، ما لي أنا وشيخ الجامع؟، حتى ولو كان شاباً يتمخطر في كأكولة؟، أنت في حالك يا عم وأنا في حالي يا ابن الناس طريقك يمين وطريقي شمال، طريقك بطيء يقول: الآخرة، وطريقي سريع يقول: الدنيا. فكيف ومتى ولماذا نلتقي؟. أنت فقيه ومقرئ ومؤذن جامع "الشوبكشي" تقرأ القرآن بصوت جميل، وتعظ الناس يوم الجمعة: هذا حلال يا ناس". وهذا حرام يا ناس. لكنك لا تعرف أي ناس تخاطب يا سيدنا؟ ناس "الباطنية" أهل الزمن الفائت الذين سمعنا عنهم في كتب التاريخ ليست لهم أدنى صلة بـ"الباطنية" أهل اليوم، أهل الوقت الخطأ، والحي الخطأ الصلة بينهما منبتّة منذ زمن بعيد، قلْ يا عم ما على كيفك وهواك، وانبحَّ صوتك بالزجر والوعيد، أذِّنْ في "مالطة" على رأي المثل، وأهل مالطة، أقصد أهل الباطنية: أذن من حشيش والأخرى من أفيون، فبأي أذن بالله سوف يستمعون؟؟

حتى أنا "لي لي" والأجر على الله منهم ولست منهم، مثلهم ولست مثلهم، قل يا عم هذا حرام وهذا حلال. سوف أقول لك مثلما قالوا لك بالفم الملآن خميرة عكننة مش عاوزين وحسابنا في الآخرة نحن عارفين والحساب يجمع. بأدبك أهلاً وسهلاً، تدوَّشْنا تاني أنت واللي يصح لك.

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟

عموماً لا تلومنَّ إلا نفسك، لم يغصبك أحد على المجيء، أنت الذي جئت لحد عندنا برجليك.

في مرة سمعت النسوان يتكلمن في سيرتك، يتحدثن عن الشيخ الصغير الشاب الذي، صار واحداً من أهل الحي، يجلس مع الناس في المقاهي، يزورهم في بيوتهم يتبسط معهم، يكلمهم في الدين ويكلمونه في الدنيا، يسألونه ويجيب على أسئلتهم، ولا يضيق صدره بهم. والأجمل أنهم عندما يطالبون بسماع صوتك تقرأ لهم القرآن بصوت جميل، هذا الصوت الذي أحبوه واكتفوا به منك بعد ذلك سمعت كلاماً كثيراً عنك، رغم هذا بصراحة، لم تثر فضولي مرة ثانية، سمعت نسوان الحي يدبرن ويكدن لك، ويغزلن خيوطهن للإيقاع بك في شباكهن الخادعة والناعمة، يعز عليهن أن تكون خارج القطيع حتى ولو كنت رجل دين، لكنك ما زلت شاباً عزباً، لم تدخل الدنيا بعد ولم تتذوق حلاوتها بالحلال أو الحرام، كنّ يتجمعن خلف الرجال يستمعن لصوتك الحلو، ينتظرن منك التفاتة، ترى فيها وجوههن المكشوفة المصقولة بالحلاوة الرخيصة، وعيونهن المكحلة بالكحل البلدي، وخصلات شعرهن الفاحمة والمغسولة، يتمنطقن بالشفاه المصبوغة بالطلاء الأحمر، ويغمزن بالعين، ويلعبن الحاجب، لكنك كما عرفت لم تفعل، فلم ييأسوا وراحوا يقطعون الطريق عليك في رواحك وغدوك من الجامع بحجة سؤالك عن حكم الدين في أمورهن الخاصة، وهن يضمرن لك شر الوقوع في لجة أسرارهن العفنة، ينتظرن بصبر لا ينفد هذا الوقوع كي ينقضضن عليك ويعمدنك كواحد باطني أصيل. الاختبار يطول ويطول وهن يجذبن يدك تارة، ويطلبن المشورة تارة أخرى.

سعدية: فشل زوجها في معاشرتها بسبب الإدمان المزمن وتخشى الفتنة على نفسها.

نونا الشعنونة: تخون زوجها المعلم عكاشة مع صبيه الذي يحضر لها الخضار كل يوم.

سوسو المهروشة: تعاشر أخاها السكران كل ليلة برضاها وتدّعي أنه يجبرها على "الإذعان ولا تملك الرفض.."

هل تقبل مني توبة يا سيدنا

نادية: التي تحلم بك كل ليلة، تقول لك هذا وهي تسبل عينيها علامة الوقوع في هواك..

"ما رأيك يا سيدنا؟"..

لكنهن- ربك والحق- أجمعن على أنك، رغم عينك الزائغة التي لا تخفى عليهن، لم ترضخ أو تلن أو تتنازل أو تضعف. ظللت مغلقاً أمامهن، صعب المراس كحصان بري حرون على سائسه الأمريكي في أفلام الكاوبوي التي أعشق "مشاهدتها في سينما الحي. لا حيلة "سوسو" نافعة معك ولا حلم "نادية" شافع لها. لقد كسرت القاعدة يا شيخنا، ويبدو أن كيد المشايخ غلب كيد النسوان. الخائبات رفعن رايات التسليم البيضاء أمام متاريسك وحصونك العصية.

بعد هذا، وبصراحة، لقيت نفسي أفكر فيك، عزّ عليَّ أن أراك تهزم نساء الباطنية اللائي لم يستعص عليهن رجل من قبل. من أنت بالضبط؟، ألست بني آدم مثل باقي الخلق؟، بني آدم من لحم ودم وغريزة ورغبة؟، بني آدم يحب ويكره، ينجح ويفشل ويذوق طعم الخطيئة المر كأي إنسان؟.. باختصار أثرت فضولي في التعرف عليك، لماذا لا أقترب منك؟، أعرف ما عندك وآخذ بعضه إذا كان ينفعني.

وأوقفتك في عرض الشارع..

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟

عيني في عينك، أول امتحان لك، قل لي من منا الأقوى؟، أنا أم أنت؟..

سرحت عيناك القويتان بعيداً، حلّقتا في عالم مجهول، لكنهما لم تصمدا طويلاً

انكسرتا بعد لحظات صوب الأرض، وسمعت صوتك يجاهد ألا يتلعثم:

-"ربنا يفتح عليكي وينور طريقك".

-"طب ما تنورهولي أنت، ينولك ثواب".

-"النور لا بد من الداخل، من القلب، نورك في يدك".

-صدقني كنت صادقة النية لما قلت لك:

-"عايزاك تعلمني الصلاة".

-"عندي كتاب خديه".

-"أنا عايزة درس خصوصي".

-"أستغفر الله العظيم، روحي الله يغفر لك ويسهل لك".

لحظتها فقط حزنت بحق، ونزلت يا "سبع البرمبة" من نظري. لم تعد سبعاً ولا يحزنون، صرت قطاً ماكراً وخائناً. ولحظتها فقط عرفت لماذا سرحت بعقلك بعيداً لما وقفت قدامك وعيني في عينك، أدركت تماماً أن رأسك الملفوف بالعمامة المقلوظة بعناية لا بد وأنه يموج بالسخافات والإشاعات والكلام البطال عني. أنت معذور ولا تعرف أهل الباطنية هم نصفي المصري، ولهذا فأنا أعرفهم جيداً وهم يتلصصون على نصفي الانجليزي، النصف الذي يقربهم ويبعدهم عني، النصف الذي يجعلهم يرونني كعروس المولد الحلاوة، العروس المزخرفة والمدندشة والملونة بالأحمر والأصفر والأزرق، العروس التي يضعونها في فاترينة أعينهم كي تتاح لهم فرصة البص والتلصص عليها مثلما فعلت وأنت تبص لي.

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟..

لا بد أنك عرفت منهم، أنهم، كلهم، يريدونني، يريدون كسر رقبة عروس المولد- رقبتي- واستحلاب حلاوتها مع سنة أفيون أو التهام جسدها السكري- جسدي- بعد نفسين حشيش حاولوا كسر كبريائي وغروري وعنادي، لكني وقفت لهم، قلت لهم: لا وألف لا. لي لي "الملكة ستظل ملكة ولن تكون أبداً من الرعاع"..

حاولوا مراراً وتكراراً، لم تهمد لهم عزيمة، حتى يئسوا أخيراً، ثم قنعوا بمجرد النظر للعروس الحلوة، واكتفوا بالثرثرة والخوض في سيرتها بأي كلام الكلام الذي لف حول عِمتك المقلوظة ودخل رأسك وعشش فيها، وأنت تبص لي من فوق المئذنة، فقررت أن تحاول، وأن يكون لك فخر السبق الآن، تلومني بالسؤال: أكان لا بد يا "لي لي" أن تضيئي النور؟ وسؤالك اللوام له عندي سؤال استنكاري: أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟.

في تلك الليلة، لم تكن أنت على البال أو الخاطر، ليلة لم تكن ككل الليالي بالنسبة لي، ليلة قضيتها في الكباريه، رقصت وشربت وعدلت "الطاسة" على حساب رجل سمين له كرش بارز أمامه، لكنه كرش مليء بالنقود والوعود والحياة الناعمة، تاجر ومنتج سينمائي. أول الليل وضع كفه الصغيرة البضة على كتفي وأقسم بشرف أمه التي لم أتشرف بمعرفتها، بأنه سيجعلني ألعب أي دور في الفيلم الذي ينتجه الآن، وأن المخرج الشهير "صلاح أبو سيف" لا يرفض له طلباً أبداً. "أي دور" قلت لنفسي. المهم أضع رجلي على عتبة باب الفن الذي أعشقه طوال عمري، أظهر مواهبي المدفونة، آخذ فرصتي، الحظ لا يأتي إلا مرة واحدة، إذا طار مني فلن أطوله أبداً، من يعرف؟، ربما يكون هذا المنتج السمين "برهومه"- وهذا هو اسمه- حظي وقدري المكتوب وباب السعد في حياتي. رحتُ أضاحكه وأبسطه على الآخر، حكيت له عن معلم في الحي اسمه أيضاً "برهومه"، واسمه بالكامل "برهومه زعبولا"، يشبهه تماماً، الخالق الناطق، واكتشفت أنه ابن نكتة مثلنا لما رد علي: "وماله، يمكن أمي كانت مجوزه عندكم وخلفت برهومه تاني".

أضحكني، وظللت أناديه طوال الليل: "يا زعبولا"، فيقهقه هو الآخر بانبساط..

المهم، آخر الليل أوصلني بعربته حتى باب الحي، وقبل أن يتركني داعبني قائلاً:

-"سلمي لي على برهومه زعبولا".

طلعت السلم وأنا كالفرخة الدائخة، دخلت حجرتي وخلعت هدومي ورميتها، رميت جسمي الهمدان بالقميص على السرير، دخلت في النوم، لم أنتبه لنور أو غيره، التعب أخذني لنوم مشبَّع بالأحلام والكوابيس المزعجة التي ظلت تناوشني، وتقلق منامي:

مرة أشوف أمي "بديعة" تتأبط ذراع رجل أحمر الوجه، يرتدي حلة عسكرية وهي تناديني قائلة: سلِّمي يا ليلى.. أبوكي جون يا حبيبتي رجع من الحرب بالسلامة".

ومرة أشوف نفسي بطلة فيلم كبير، والبطل الذي يقف أمامي هو "برهومه زعبولا أراه وهو يأخذ رأسي بكفه لينام على كرشه الرجراج، أحط رأسي وأنام"، وأشخر..

أتقلب في فراشي، يهاجمني كابوس، أفتح عيني، أتفل في عبّي وأنا أردد:

"إبعد يا شيطان.. حوش يا حوّاش..

أنام، أتقلب على السرير، أشوف جدّي "موريس" وجدّتي "لويزا"، ما زلت أتذكر اسميهما وطيف ملامحهما وهما يجذبان يدي: "تعالي يا لي لي.. تعالي يا حلوة"، وأمي تجذب يدي الأخرى وهي تصيح بتصميم لا يلين: "لا يمكن أبداً.. ليلى أسيبها من حضني".

طبعاً أكيد عرفت أصل هذه الحكاية منهم، وأن "جون" الذي أمضى ليلة في أحضان أمي قبل رحيله للحرب ليلقى حتفه، قرر في الصباح زواجها لأكون ابنة شرعية له، وأن أمي، رغم توسلات جدّي، احتفظت بي في النهاية، ومعاش

أبي الجندي "جون" ظل يصلها بانتظام لخمسة وعشرين عاماً، فجعلنا نعيش في بحبوحة ونغنغة وسلطان بين ناس الحي، ولم تعد أمي تعتمد اعتماداً كلياً على عملها الذي لا يخجلها ولا يخجلني، والذي يكون يوماً في الطالع وآخر في النازل أحياناً أفكر، ماذا لو عاد الزمن بي للوراء؟ وكان لي وحدي حق الاختيار والفهم؟..

أفكر في هذا الآن وبعد كل هذه السنين. أحس بالدم الخليط الذي يجري في عروقي، يحمل أشياء كثيرة من هؤلاء الناس الذين لم أعايشهم وأنتمي إليهم، جون وموريس ولويزا، نفس الأشياء التي تجعلني أكون أحياناً عنيدة بلا عقل أو باردة لحد الجنون، أو مغرورة للحد الذي يجعلني أقول للدنيا بأسرها بتحد:

-"يا أرض انهدّي، ما عليكي قدّي".

صدقني يا شيخ عبد العال أنا أحب هذا "الكوكتيل" في شخصيتي، كانت أمي تضيق بي أحياناً، تستنكر عليّ هذا، تقرعني بكلام هو مزيج من اللوم والإعجاب:

-"طالعه زي بقية أهلك الساكسون يا بنت جون".

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟..

نائمة أنا، متعبة جداً، مرهقة وكارهة لحر الصيف، أود لو أخرج من قميص نومي وألقي نفسي في النيل، أتبرد في مياهه الجارية، تطوّح برأسي الأحلام والكوابيس.

فجأة يجيئني الصوت متسللاً، مقتحماً، ممزوجاً بالحلم:

"سبحان فالق الإصباح"..

أنقلب على جنبي، بطني، ظهري، أفتح عيني للنور يغشاني..

"يا رب" ترن في فضاء الكون، استغاثة بصوت جميل، تدخل من شباكي المفتوح، تطبطب على كتفي، تمسح عرق جبهتي، تهمس لي: اصحي يا لي لي اصحي"..

يا رب عالية، مناجية، مقتحمة، متسللة، تتسرب كالعطر بين شقوق دور الباطنية المتهالكة، ومن تحت أعقاب الأبواب الموصدة، ومن خِصاص ضلف الشبابيك..

"يا رب": منغمة، مبحوحة من جوف الصدر ونياط القلب، تلف، تدور، تصعد، تعود كبخور المبخرة..

"يا رب": جلستُ على السرير..

"يا رب": لم أكن أحلم إذاً، أنا يقظانة الآن تحت النور الباهر للمبة السقف المتدلية من سلكها فوق جسمي العاري، النور يخرج من شباكي مع نظرة عيني، يعبر الشارع الضيق ويقف عند دائرة المئذنة المعتمة في الفجر، النور يبين الرجل الذي يستغيث بالله. واقف هناك، نصفه الظاهر من دائرة المئذنة ثابت، كفاه على صدغيه، ينادي من قلبه: "يا رب".. تتآلف عيناي مع الأشياء، عيناه المفتوحتان على سعتهما تصوبان شعاعهما القوي نحوي..

"يا رب": تخترقني نظرته، تنفذ في جسدي العاري، تخيفني، تهزني من موضع ثباته الواقف..

اكتملت يقظتي.. الشيخ عبد العال!، الآن عرفتك، من سيكون غيرك فوق المئذنة؟

أسأل نفسي: منذ متى يا رب وهو يستغيث وينظر لي؟، يدعو ربه وينظر لي؟ يقول "يا رب" ويشملني بعينيه الجائعتين؟

تناهى لسمعي صوت الشارع تحت الشباك، الشاعر يتنحنح، الشارع يسعل سعالاً قصيراً متقطعاً، الشارع يتمضمض، يستنشق، يهمهم، يتوضأ، يبسمل، يحوقل..

هل خرج أهل الحي كلهم لصلاة الفجر؟، هذه الأصوات لا تجيء إلا ساعة صلاة الجمعة مرة كل أسبوع. "برافو" يا شيخ عبد العال، والله "شاطر".

"يا رب": نهضت من رقادي.

"يا رب": جسمي يتلوى جذلاً مع نبرات صوتك الجميل، جسمي يأخذني للشباك، عيني في عينك يا رجل، لا يفصلنا سوى الشارع الضيق، لكنك صمتَّ قليلاً، وكالمرة السابقة رفعت بصرك للسماء، ثم جريت مسرعاً تهبط سلم المئذنة.

أكان لا بد يا عبد العال أن تبص لي؟..

أقفلت "لي لي" شباكها وعادت لسريرها، النوم الذي طار من الشباك المفتوح رفض العودة مرة أخرى، والصوت الطالع لحد عندها من صحن جامع الشوبكشي يجأر مؤمناً: "آمين"، صوت جماعي ممطوط لأقصى طول.

"آمين" محملة بقدر هائل من الندم على ما فات، محملة بالرجاء والعفو والشجن والرغبة في التوبة.

"آمين" لأناس طال ابتعادهم عن هذا المكان، وفجأة، وبدون نية مسبقة وجدوا أنفسهم يهيمون وكأنهم في حلم، يستيقظون في ذلك الوقت المستحيل الذي، يكونون فيه في سابع نومة، يستجيبون للصوت المنادي من فوق المئذنة يتلاقون، يتبادلون النظر ولا يتكلمون، كأنهم ممسوسون بالسحر المنطلق من الصوت المستغيث، المحمل بكل هذه القوى غير البشرية بالقطع. كانوا سعداء سعادة حقيقية لأول مرة بعدما صدّت نفوسهم من السعادات المزيفة المصنوعة بضباب المخدر. السماء في فجر الباطنية الرمادي، يرونها الآن مفتوحة الأبواب في هذه اللحظات المسروقة من عمر الزمن.

"آمين" ما زالت ممطوطة بهذا القدر الهائل من الخشوع والتذلل، كأنما هي الفرصة الأخيرة نحو التسابق والوصول والعودة.. لعل وعسى وأنت يا شيخ عبد العال تركع وتسجد بهم إماماً. و"لي لي" التي أيقظتها في حجرتها لن تتركك في حالك، ققزت لك في منتصف القبلة: يا للهول!، يا للشيطان الرجيم!، "لي لي" عارية تماماً كما ولدتها أمها، شاهقة البياض محلولة الشعر، تستقبل سجودك، شيطان "لي لي" الذي قفز من شباكها وراءك، اعتقل عقلك، وتلبس جسدك، ونزل معك لصحن الجامع:

الركعة الأولى.. الركعة الثانية.. السجدة الثانية والأخيرة..

سجدت يا عبد العال فسجدوا خلفك: لم يلهج لسانك بالتسبيح: "سبحان ربي الأعلى"، لأن "لي لي" وضعت حداً للأمر وجعلتك تردد مهزوماً: "عفوك يا إلهي.. الشيطان انتصر".. وقفت، قفزت من الشباك المجاور للقبلة وفي لمح البصر كنت تخبط باب حجرتها، دهشت "لي لي"، منذ لحظات كنت هناك في الأعالي تقول يا رب، فتعلو بها حتى هلال العصر التركي للمئذنة، وتصعد بها حتى السماوات العلى. الآن، أنت واحد من آحاد ناس الباطنية الكثار ها أنت قد سقطت من حالق لسابع أرض. ملأت صورتك المهلهلة عينيها، كصورة أي مسطول زائغ العينين وتسيل ريالته على صدره، ويتلعثم لسانك: "جئت أعلمك الصلاة"* عندما أطفأت النور وتركتك، نزلت كما طلعت وأنت تمضي في الشارع الضيق المجاور للجامع لآخر مرة، العرق البارد يسيل على جبهتك المحمومة، وقلبك المضطرب سقط تحت قدميك المترنحتين، لم تحن منك حتى التفاتة لعشرة صفوف كاملة من المصلين الساجدين في تلملل، هؤلاء الذين ينتظرون منك التكبيرة الأخيرة التي تنهي هذا السجود الذي طال أمده، ولا ندري الآن، بعد أن اختفيت تماماً من الحي كله، كم من الوقت مضى وهم على هذا السجود المفعم بالسعال والشخير والتملل والتوجس والنسيان والحلم والغفوة. من يدري، ربما ظلوا ساجدين للأبد لولا صوت الولد "معزة الأفيونجي" الزاعق يخبط رؤوسهم المحنية الجباه على حصير الجامع،

-"شوفوا الناس المساطيل اللي ساجدة وبتصلي من غير إمام"*

أفاقوا، نهضوا من سجودهم، خرجوا، طالعهم نور النهار البهي بالحقيقة هم أنفسهم من أهل الباطنية، والدور المتهالكة المتساندة على بعضها هي بالقطع دورهم، الجامع الصغير الذي خرجوا منه الآن هو نفس الجامع الصغير

الذي خرجوا منه الآن هو نفس الجامع الذي يسكن ضريحه الشوبكشي، الرجل التركي الذي بناه في زمن غابر تقرباً وزلفى لله بعد حياة حافلة بالسلب والنهب والضرب والظلم، راجياً بعمله هذا أن يجني ثمار دعوات أجيال من مصلين الحي، تباعده من النار وتقربه من الجنة. ولأن الصباح الوليد كان ما زال طازجاً، فإن معين النكت لديهم زغزغ بطونهم بنكتة طازجة أيضاً عن "الشوبكشي" الذي كان شاهد عيان على ما حدث بجامعه فجر اليوم، فخرج من ضريحه وهو يحتدم غضباً من هؤلاء الذين لم يتموا صلاتهم، وبالتالي لم يمنحوه دعواتهم الطيبة– طبعاً إذا قبل الله منهم دعاءً– وهذا أمر مستبعد الحدوث، فظل يلاحقهم صارخاً

فيهم انتظر ولد أنت وهو.. خروج من جامع حظرتنا يوك.. كمل صلاة الفجر ولد خرسيس".. وادع لجناب حظرتنا بالجنة..

وبطبيعة صدورهم العائمة ضحكوا من نكتة "الشوبكشي"، وحينما نضجت نكتة عبد العال الكبرى، تفجر زلزال الضحك.

❐

***جمل حوارية من قصة د. يوسف إدريس: "أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟".**

–جمهورية مصر العربية–

❐❐❐

الغريب

قصة: د. عفاف بطانية

(1)

يتحدثان بصوت خافت لا يكاد يتجاوز أذنيهما، أثارت همساتهما وأنينهما الفضول، حبست الأنفاس، وبدأت الأفكار السوداء تتجمع، فتح الباب، كل منهما يحاول تغطية نفسه، جمدت الدماء أغلق باب الغرفة، وجاء الصوت معلناً:

–إن عرف أحد الخبر فسيكون الثمن غالياً!

أمسكت بحقيبتها وغادرت المنزل بهدوء. بقي فمها صامتاً، لم يستطع أحد أن يفسر تصرفها الذي وصفته نساء القرية وخاصة أمها بالجنون، لكنها أصرت على طلب الطلاق.

أرسل الزوج مجبراً وساطات كثيرة،، لكنها رفضت الرجوع، وأصرت على موقفها لم يجد مخرجا من مواجهتها، ذهب لزيارتها فرفضت أن تقابله، اضطر لأن يتحدث مع والدها:

–علينا أن ننسى ما حدث، الأطفال أهم من كل شيء الآن

–ننسى ماذا؟

–ألم تخبركما؟

–لم تتحدث منذ جاءت، كل ما قالته إنها تريد الطلاق!

–الأطفال بحاجتها، كيف أطلقها؟!

حاول أبوها أن يصل إلى سبب الخلاف، لكنهما أصرّا على إخفاء الحقيقة. ألسنة القرية لم تهدأ وأخذت تحوك القصص.

(2)

وصل زوجها منذ أسبوع لقضاء إجازة قصيرة بعد غياب طال سنوات، لم يقصر يوماً في واجباته، مصاريف البيت والأولاد تأتي بانتظام، منذ عاد وهو يأتي لبيته بكل ما هو جديد، ولم يبخل على زوجته بهدية غالية الثمن حسدتها النساء عليها. تدخل أمها عليها وتخرج وهي تلومها

وتطلب منها أن تعود لبيتها، أبوها ضاق بها ولم يعد يتحمل أسئلة الناس والجيران وقصصهم.

تذكر أمه يوم عرضت عليه الزواج منها وكيف ألهب البيت غضبا، وترك المنزل وتوعد وتهدد!! تلوم نفسها وتتمنى لو أنها استمعت إليه. تتحسر على حظه المائل، في شبابه كان يكره كل شيء حوله ولم ينسجم مع أحد. خالف الجميع في لباسهم وطعامهم وحديثهم وأحلامهم. لم يكن يشاركهم مجالسهم واهتماماتهم، كان وحيداً منعزلاً، شارد الذهن مشغول البال. ومع ذلك قبلت به زوجاً. واليوم هو صاحب مال وجاه، ابتسامته لا تغيب، كريم، يحب الناس ويقضي

معظم وقته معهم، يكرس حياته من أجلها وأجل أطفالها فتتركه وتطلب الطلاق.

قالوا بأن زوجته قد طلبت الطلاق لأنه تزوج من امرأة أخرى. لكنهم لم يقتنعوا بأن الزوج المعروف بحيائه الشديد يمكن أن يتزوج بأخرى. يذكرون أن خجله حين تزوجها جعل كلام الناس يكثر ويزداد.

الحكايات تكثر، الزوج سيسافر بعد أسبوع، والزوجة مصرة على الطلاق.

(3)

يقف أمام أبيها مرة أخرى وما زالت ترفض أن تجلس معه. حاول أبوها وأمها أن يؤثرا عليها لتتحدث إليه لكنها رفضت. لم يعد أمامه حل إلا أن يجبرها على الحديث. جلس ورأسه بين يديه، صوته منخفض، وقال:

–لقد رأيت منها ما لم أتوقعه، حاولت أن أصمت لكنها تجبرني على الحديث، ابنتك غير أمينة على سمعتي وشرفي، وقد رأيت ذلك بنفسي!

أصابت الكلمات جنون الرجل. لم يصدق ما سمعه، تقدمت والغضب بين عينيها لتواجهه، لكن يد الأب كانت أسرع من كلماتها، ولم يتوقف إلى أن أفرغ غضبه فوق جسدها. أمرها بأن تعد حقيبتها وتعود إلى زوجها، ووجهه غائر في الأرض خجلاً.

–لن أعود لبيته، إنه بلا كرامة!! بلا رجولة!! أريد الطلاق.

–إن كنت ترغبين بالطلاق فلك ما تريدين. ولكن فكري بالأولاد، سيسافرون معي!

–لن يذهبوا معك حين يكتشفون حقيقتك!

استعاد أبوها طاقته وعاد يلقمها اللكمات طالباً منها أن تسكت لسانها السليط، أن تتذكر الحياء الذي دنسته.

–الحياء؟! أنا أعرفه جيداً، لذلك أريد الطلاق!

تلك الكلمة كانت ترسل فيه تياراً من الخوف. سمعة العائلة، مستقبل أخواتها، مكانتهم بين الناس، كلها مرتبطة بها. العار يركب رأس أبيها، يريد أن يقضي عليها، لولا كلام الناس لذبحها بدم بارد!!

(4)

عادت تحمل حقائب الظلم والإهانة، لترعى الأطفال وتعتني بالمنزل،. لبستها تهمة الخيانة ولم يستمع لكلماتها أحد. سافر الزوج وخليله، وورثت الزوجة الشقاء من بعد سفره، لم تكن تعرف السعادة أو متعة الحياة وقد استقرت التهمة في أعين أفراد عائلتها!! خيانتها لنفسها طوال هذه السنوات تؤلمها أكثر من ظلم عائلتها. لكنها تعرف الآن أسباب حزن زوجها وانعزاله السابقين، وتعرف أسرار الحيوية التي أصابته بعد سفره. تعرف أيضاً لماذا كان الزوج يصر على البقاء إلى جانب ضيفه ليلاً ونهارا.

صمتت، وعاشت لأولادها، إلى أن جاء موعد زيارته الثانية، أقامت عليه قضية طلاق بسبب شذوذه الجنسي دون علم أحد.

تلقت عائلته اتصالاً يخبرهم أن ولدهم ممنوع من دخول البلد لإصابته بمرض معد.

ارتاحت حين علم الناس بأمره. أغلقت ملف ظلمها وأكملت الطريق.

الإمارات العربية المتحدة

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

إضاءات على جدار الذكرى

قصص...عوض

سعود عوض

عبيد

قصة: رباب هلال

"عجّل يا عبد الهادي عجّل"

كان الصوت يبدّد الجهات، بينما كنت أحمل صحناً نحاسيّاً كبيراً مليئاً بالبرغل واللحم المطبوخ، وقد طلبت إليّ أمي إيصاله إلى بيت.. بيت.. إلى من يا ربّي؟

تسمّرت قدماي وسط الطريق ووسط صدى الجهات.

"ولكْ.. عجّل.. ما زلت هنا؟!"

وكان صعباً عليّ تحديد هذه الـ (هنا)، وقد منعني الصحنُ أيضاً من العودة إلى البيت.

فالحدث المباغِتُ أضاع هوية الصوت الآمر، وسخونة الصحن في يديّ كانت تحرق أصابعي، ركّزت نظراتي مفتّتاً غشاوة الضباب المفاجئة، لأرى ذراع أبي الملوّحة لي من شرفة بيتنا. لم أعِ إنْ كان يطلب إليّ الذهاب أو العودة، ولست أدري لِمَ رفعتُ الصّحنَ عالياً وأنا أصرخ:

"أمي، لقد مات عبد الحليم!"

وكأنما بدأت أنشج، وأنا أردّد:

"–مات عبد الحليم حافظ"

وتنفرط أمامي صورة أمي وهي تمزّق صورته التي ضبطتها في كتاب أختي المدرسي. شدّت شعرها، كسّرت أشرطة التسجيل. لم أفهم ما يحدث ولماذا؟ كل ما سمعته صوت أمي المهدّد: ".. وعاشقة أيتها الفاجرة، لم تخرجي بعدْ من البيضة يا شرْ..."

لم تكمل أمي العبارة حين رأتني أتعلّق بساقي أختي المستسلمة بذهولٍ أبكاني. وصرخت بأمي:

"لا، ليست شرّيرة!"

"–ولكْ يا مسطول يا عبد الهادي عجّل" عاد النّداء.

كمْ بدت المسافات نائية وفارغة! وأصابعي تحترق.

"–ألا تزالُ هنا؟! لقد رمى نفسه في البئر، وهم يحاولون رفعه، هيا عجّلْ!

ثم مضى راكضاً.

وسرعان ما كنت وسط المطبخ، ووسط بكاء أمي، وعويل النسوةِ المساعداتِ لها في هذا اليوم، مساهَمةً في زيادة حسناتها الدنيوية! وضعتُ الصحن على الأرض، ورحتُ أهذر:

"–لن آخذه، لم آخذه، لا أريد، لا أعرف.. يقولون انتحر.."

قالت أمي:

"–يا عبد الهادي، يا حبيبي، سيعتب علينا بيت أبي عبد الله، عيب هيا عجّل أوصل الصحنَ لهم".

ثم عادت للنحيب من جديد وهي تردّد:

"–يا حسرتي على شبابك يا عبد الرحيم".

أهرع إلى أمي أعانقها وأنشج، وأنا أفكر:

(صحيح! هو عبد الرحيم وليس عبد الحليم حافظ)

بحثت عن أختي، وقد خمنتُ أنها هي الأخرى قد خطر في بالها الأمرُ ذاته، لكنها لم تكن بين النسوة.

أنصاع لأمر أمي، أحمل الصحن وأدير ظهري لهنّ و(للدست) الذي تجليه إحداهن، ولصحون البرغل المليئة والفارغة، أخرج من الباب وصوت أمي يعلقُ على ظهري:

"–لعنة الله على إبليس، لم نعد نذكر أي البيوت أرسلنا لها طعاماً وأيّها لم.."

–2–

حلقةً دائريةً بدت مثل سور ضخم يتحلق حول البئر، رجالاً ونساء وأولاد، كانوا.

ترامى إلى سمعي همس، بكاء وشيطان ملعون كل حين يتصاعد فوق الرؤوس الذاهلة.

لأول مرة أكتشف أن لضآلة حجمي وصغر قامتي فائدة، فقد ساعدتني لأنسلّ بين الأقدام المتحلقة حول البئر. وكنت قد تركت البيت دون استئذان ، كي لا أمنع من المجيء إلى هنا، فهذا اليوم هو ذكرى مولدي، ويوم النذر الذي يوفونه أهلي كلّ عام، منذ قدومي بعد البنت التاسعة، تلك عاشقة عبد الحليم حافظ، إضافة إلى أني لم أحتمل البقاء في بطن أمي غير سبعة أشهر. فجئت في حالة يرثى لها من ضآلة الحجم، الأمر الذي أخاف والديّ. كما يذكرون دائماً. وليكون الطقس أكثر تقرباً وقبولاً من الله، كان على بعض المشايخ المجيء إلى بيتنا للصلاة ثم لتناول الطعام والزكاة! كما أنّ هذا النذر كنا ننتظره وجميع من في القرية لإطعام الأهالي، وإطعام ذكورها في بيتنا.

أنتبه من شرودي، كنت أقف في الصف الأمامي، بعد نجاحي في التسلل إلى المقدمة قريباً من البئر. الفضول يشدني مثل الجميع لرؤية عبد الرحيم المنتشل. أية صورة للموت لم تعبر خاطري، بل انتظرت أن يخرج عبد الرحيم واقفاً على قدميه وضاحكاً لنجاته.

الرجال الأربعة ماسكو الحبال يصرخون إلى عبد القادر في الأسفل كي يشد عقدة الحبل جيداً. إذن، عبد القادر هو المنقذ، فكرت. ورحت أرقب الأكف والحبال المشدودة إلى الأسفل، والوجوه الأربعة الساكنة بقلق فظيع تنتظر إشارة عبد القادر لشدّ الحبال إلى الأعلى باغتني صوت غليظ ورائي، وكفّ تمسك بكتفي:

"–ماذا تفعل هنا أيها القرد؟ هيا عد إلى الوراء أو إلى بيتكم يا شاطر" أنغرز الصوت في صدري نصلاً حاداً، فأنا المدلّل أكبر كل شبر بنذر، كما تردد أمي، يقال لي قرد؟! تمنيت لو أختفي أو أن أرمي في البئر هذا الرجل الذي أعلنت كرهي له منذ سنوات. فهذا العبد الجبّار وهذا اسمه، قدم ذات صباح إلى بيت جدي وهو يعلن بصوت عالٍ خبراً كأنما بشارة. وكانت إحدى خالاتي تقف على العتبة، سألته: "–خيراً إن شاء الله!".

ردّ بنبرة ساخرة:

–"أما سمعتم، ألا تزالون نائمين، أي نعم! ناس شبعانون، أين أنتم وأين نحن يا عم؟ المهم، عبد الناصر مات، إيه عبد الناصر ما غيره.

انهارت خالتي على الأرض صارخة:

-"مستحيل".

كان صغر سني آنذاك بسدّ عليّ منافذ الفهم، وأذكر أن خالتي حين استفاقت بعد حقنها بإبر مهدّئة، غاصت في نوبة هستيرية من البكاء. كما بكت العائلة وأهالي قريتنا، ما عدا عبد الجبار هذا. وفي اليوم التالي عُلّقت صورة لعبد الناصر في أعلى (السّاموك) عمود البيت الرئيس في بيت جدي القديم. وعندما علقت أختي صورة عبد الحليم على الجدار في نهار غابت فيه أمي عن البيت، صرتُ أخلط بين عبد الحليم حافظ وجمال عبد الناصر. كما كنت أحب خالتي تلك وأحب أختي هذه الأثيرة بين أخواتي.

صرخ أحد ماسكي الحبال بغضب محذراً جاره وقد كاد الحبل أن يفلت من بين أصابعه: "-هيا يا عبد، هيا..".

لم أدر كيف خرج صوتي مجيباً على الفور:

"نعم!"

وما بعثر خجلي أن أحداً لم ينتبه إليّ، كما تمنيت أيضاً أن يكون أحد الواقفين بجانبي أو ورائي قد حدث له ما حدث معي!

بدأت الحبال بالاهتزاز أكثر، وشد الرجال الأربعة عزائمهم، وعلا صوت التكبير والدعاء.

كان قيظ تموز يلهب الأجساد، كما ظلّ يلهب ولزمن طويل ذاكرات الأهالي إلى أن ذوّبها في ذاكرة واحدة، لتحدّد تموز تاريخاً هاماً فإن أراد أحدهم مثلاً تحديد زمن حدث ما، قال:

"-أجل لقد حدث هذا قبل أو بعد تموز عبد الرحيم".

وبالرغم من فشل عبد الرحيم في انتحاره، وفشله في استحضار الموت مرة أخرى فيما بعد، فقد ظلّ حياً يرزق لكنه عاجزٌ عن الخروج من ذاكرة قريته وبقي حبيس الدار والكتب وجدران أربعة، وإن حدث وخرج فسيكون ذلك في العتمة أو عند الفجر!

-3-

في يوم تموز عبد الرحيم، سرت إشاعات أو إجابات لما حدث البعض قال إن السبب في ذلك يعود لقراءاته الدائمة للكتب التي لمعت ذكاءه إلى درجة الجنون، وقال آخرون إنها وراثة، إذْ أن جدّه لأبيه مات منتحراً لكنهم أجمعوا في النهاية على أمر وحيد ومؤكد أنها لعنة أبيه ذات نذر في بيتهم، بعد أن تجرأ على سؤال أمه عن مصدر نفقات النذر وهو يعلم تماماً حال فقر أبيه، فمن أين له بذلك المال، وذاك الكرم المفاجئ بينما هم قبل النذر كانوا يتضورون جوعاً.؟ كما لمح بجرأة إلى جلباب أبيه الجديد وسبحته الطويلة يدعو بهما للناس ويتوسط لهم عند الله، ويأخذ منهم مقابل ذلك زكاةً! وأضاف بأن أباه ليس من أبناء السبيل أو اليتامى! وهكذا انصبت لعنة أبيه عليه وعلى كتبه الملحدة الشيطانية، وفي غمرة غضبه قيّد قدمي ابنه، ثم ربطهما إلى شجرة وتركه متدلياً منذ الظهيرة حتى غروب الشمس ولم يفك وثاقه إلاّ بعد تدخّل بعض أفاضل القرية.

-4-

في ذاك اليوم التموزي أيضاً، وبعد الانتهاء من أعباء النذر الكبير، نامت العائلة بأجساد منهكة وعيون متورمة.

تسللتُ إلى غرفة أخواتي واندسست بجانب أختي الأثيرة لدي، باغتني استيقاظها ونشيجها المكبوح، ضمتني بقوة وانهمرت دموعها تبلّل وجنتي وذهولي.

همست لها ببراءة وتوسل ممزوج بالمزاح:

"-إنه ليس عبد الحليم حافظ:

ابتسمت فتشجعت على الإمعان في مزاحي فأردفت:

"–وليس عبد الناصر أيضاً"

ابتسمت ومسحت على رأسي بحنان وقالت:

"–يجب ألاّ نذكر العظماء بسخرية"

صمت، وعانقتها، وما لبثت أن رحت في نوم عميق. وفي الصباح، لم أجدها في السرير، فقفزت باحثاً عنها، إحساس قوي كان يشدني إليها في ذلك اليوم، إحساس فهمته في زمن آخر، عندها بكيتُ بصمت! لكنني لم أبحْ لها بذلك، وحتى بعدما نضجت قليلاً، زوّجوها، صارت امرأة،

لكنها ظلّت حزينة، إلى أن هلّ فرحها بمولودها البكر، وقد تجرأت على تسميته عبد الرحيم، دون أن تكترث بزهو زوجها، عبد الودود، وافتخاره لإنجابه مولوداً ذكراً وتسميته على اسم والده جد الصغير! كما أن عبد الودود هذا، كان ضخم القامة، مشغوفاً بكرشه الكبير، ينام أغلب الأوقات، ويسخر في أوقات يقظته هذه السخرية التي ورثها عن عمّه عبد الجبار، ذاك الذي أعلنت عليه كراهيتي.

وحين كبرت أكثر فهمت أن هذه السخرية الدائمة والجارحة ليست سوى تغطية لرغباته في استلام مناصب هامة، لكنه لم ينجح في الوصول إلى أيّ منها، فيروح يتهكّم مبرراً سبب فشله والذي يعزوه، كما يردد، إلى نقاء سريرته ونظافة يده وهذا بالطبع، كما يشرح، يخيف المفسدين وهؤلاء يخشونه ويخشون لسانه الصريح الذي يعرف كلّ شيء!

وللحق، فعبد الجبار هذا يعرف كل شيء، لكنه يدوّن أخبار الحيّ بيتاً بيتاً. مركّزاً على الشبان والشابات، ثم يلمّ حَصيلة أخباره على قد نقاء سريرته، ويرحل إلى جهة ما! ثم، وبعد عدة أيام، لا تلبث أن تحدث كارثة لبعض من لا يشمله عطفه أولا يستطيع الاسترزاق ولا يتوانى عن ترديد:

"–جيل مخرّب والعياذ بالله!"

وحده نذر أبي، بالإضافة إلى استضافته الدائمة له في بيتنا، كان السبب في ألاّ يدوّن اسمي في سجلاته!

هذا ما فسرته بعد زمن، ورغم ذلك بقيت أحتمي بين صفحات الكتب!

–5–

"–عجّل يا عبد الهادي، عجّل!

أتجمد للحظات، محاولاً تحديد الاتجاهات، ثم أتوارى بين الصفوف، حاملاً بندقية، وأنهمر في الشوارع معهم، أنهمر بين الأوامر وبين النزف، وبين الفرق المفجع ما بين انهمار ببندقية على الحدود حيث يتربص عدونا الحقيقي هناك، وبين..

أبداً لم نكن على حدود الجولان أو حدود فلسطين أو حدود.. لقد كنا على حدود..

"–عجّل يا عبد الهادي، عجّل!"

الصوت يأمر، وأنا أكابد تفجراً في أحشائي صراخاً! ثم يتناثرون، أراهم نساء وأطفالا ورجالاً وشيوخاً، وتعلو سجون، و.. نصير بين محالٍ ومحالٍ، خيارين لا ثالث لهما، فأية مقولة عبث في أن أكون أولا أكون!

ودمائي مرتهن نزفها بقضاء وقدرٍ ما أو لربما بمصادفة بلهاء، أو بنذر يوفّيه أهلي كل عام على اسم الأولياء والأضرحة التي ستوصي الإله أن يحفظني!" على الرغم من قدوم ذكرين فيما بعد.

أي نذر يحميني وأنا المصوّب باتجاه غير تلك الحدود، وبعيداً كنا، نصوب الرصاص، تصرخ بيروت، نصوبَ تصرخ بغداد، نصوّب تصرخ الكويت، الجزائر، الـ .. الـ..

أية مهزلة وأصابعي تدك الموت، أصابعي ذاتها المحروقة بصحون البرغل واللحم، أصرخ: أية مهزلة، أصرخ وبقدمي أركل الصحون، أفرغ ما فيها أقلب "الدست" على النار، يتناثر البرغل واللحم، ويعلو رماد المواقد وأصرخ:

"أوفوا نذوراً لخرائب الروح! لظلال أجساد، لظلال أوطان!"

أتوجه صوب غرفة البخور، صوت أمي المتوسل يعلق على ظهري، يشدني للوراء، أندفع لأركل الباب، أقلب بقدمي صحون البخور والجمر، أمزق الجلابيب، لا شيء غير الطنين، لا شيء غير الطنين، أراهم يركعون بأصابع شرهة يلملمون النقود، تهرع أصابعي إلى عمائمهم، أنزعها، يكاد يغمى عليّ، فالرؤوس مفتوحة من أعلى، كأوعية عفنة يتصاعد منها الدود!!

تمتد يدي إلى عنق عبد الجبار، فراح يصرخ في وجهي: "–ويل لك يا عبد القرد يا عبد الشيطان!"

أجره من رقبته، أطرحه أرضاً، أدحرجه على الدرجات أمام بيتنا، أرفسه وأرفسه، وأنا أرى تلك الجثث هنا الآن تبتسم.

يتلوى عبد الجبار، تنفجر بطنه عن كل الأسماء التي دونها، ولا يزال يصرخ صراخ متشابك يعلو من حولي، حوقلة وبسملة وعوذلة، الجمع يصرخ:

–"النذر غير مقبول، النذر غير مقبول، يا رب العباد! ارحم!

ولا أرحم، ولا أنظر إليهم، أركض إلى غرفتي أحمل البندقية، ولا أحد يجرؤ على الاقتراب، بالكاد أميز توسلات والديّ وبكاءهما.

وأسدد، وأطلق النار على الكتب جميع الكتب، وأنا أصرخ:

"–والله يا أبي لم نكن على حدود الجولان، أو فلسطين، قتل عبد الحليم يا أختي قتل عبد الناصر يا خالتي، أين أنت يا عبد الرحيم، أين أنت أيتها البئر الخائنة، أين أنت يا مسيح، يا تموز، يا مهدي.. جميعكم صلبتم أجل، صلبتم.. دعوني، لم نكن في فلسطين، دعوني.. هو الصوت، –عجل يا عبد الـ.. عجل يا عبد الـ.. دعوني، أنا عبد الـ.. عبد الـ.. عبد الـ..

❒❒❒

الغضروف

قصة: نبيه شعّار

الإمعان في النظر إلى الشوارع، ومنعطفاتها، والأزقة، وأشجار الأرصفة، وتدليات الدوالي والياسمين من أسوار الحدائق والشرفات، وإشارات المرور، والباعة الجوالين، والأطفال في ذهابهم إلى مدارسهم سيراً على أقدامهم الصغيرة أو وهم عائدون، والموظفون المتجهمون.. كل ذلك كان يفضي بسمير إلى حالة انتشاء غير قابلة للوصف، تدمجه على نحو وثيق بالوطن الذي يراه يكبر عاماً بعد عام، أو هو يراه كذلك كلما عاد لزيارته عاماً بعد عام.. لذلك ابتهج مع الصباح الندي ذي الضباب الأليف ذلك اليوم إلفة غير معهودة في مثل هذا الوقت من السنة.

استمرت سيارته تتهادى به إلى شارع هو أكثر شوارع المدينة ازدحاماً وعجّاً بالناس من كل فئة ودين وحي، لكن سمير يراه مؤتلفاً على نحو غير مسبوق، ولا موجود إلا في البلاد التي يعرف فيها كلّ أحد وتجمعه بجاره إلفة المكان.

سمير لم يكن يأبه لمنبهات السيارات الصاخبة تحثه على الإسراع وتكاد تطغى على صوت عبد الحليم حافظ، إلا أنه تنبّه فجأة إلى شتيمة بذيئة تبعتها بصقة على الأرض من حمّال يركب على جحش قميئ وأعرج.. تمهل لحظة.. ود لو كبح السيارة وترجل فلطم الحمّال الشاتم، ثم حناه وجعله يسترجع البصقة إلى حيث خرجت، لكنه تريث فأنزل شباك سيارته وما زاد عن أن قال: عيب عليك يا رجل، وأعاد إغلاق الشباك ومضى.

ربما إن الحمال تمنى لو أوقف السيارة ونزل له فلكمه أو رفسه، لكان ما خلاه إلا وقد حصل منه على ضعف أو ضعفين من مكسب يوم.. إنه جبان، قال الشاتم الباصق ذلك، ثم نزل عن الجحش، وجعل يتلفت برأسه تعبيراً عن السخط .. رآه سمير في المرآة الجانبية. ابتسم قائلاً لنفسه الناس في وطني – حتى الفقراء منهم وعديمو التعليم – يخجلون من كلمة.. ألا إن الكلمة أبعد أثراً من مشاجرة.

تذكر أباه بطربوشه المغربي الداكن، بهدوئه ونظرته الواثقة، بكلماته التي يلفظها كأنها تخرج من جُبّ عميق.. هز رأسه ليس باستهزاء أو استخفاف بل بشيء من عدم الرضا عن بعض آراء أبيه:

لا تعتد على أحد يا ولدي. أما إذا اعتُدي عليك فردّ الصاع صاعاتٍ لا صاعين فحسب.. لا تهضم لنفسك حقاً، وإلا أكلك الناس وجعلوا عظامك نكّاشات أسنان لهم.

[قلت لي ذلك يا أبي.. حاشا أن أقول بأنك مخطئ، وإنما ما قولك بالذي شتمني وبصق علي؟.. إن كلمة مهذبة مني جعلته يخجل ويُطأطئ..]

خطر بباله يسوع المسيح، فيسوع هو الذي حضّ على أن يدير المصفوع خدّه للصافع.

واصل حواره الصامت:

[أيُّنا إذن الذي على حق يا أبي الطيب؟ إن زمانك غير زماننا. لقد تحضّرنا.. فحتى الحمالون وصابغوا الأحذية الذين يزدادون عدداً وتعاسة سنة بعد سنة.. كلهم تحضّروا، صاروا يخجلون أكثر مما يهابون.. طبعاً طبعاً يا أبي، إن لكل زمان رجاله وعاداته وأخلاقياته وطباعه..]

صمت برهة ثم تذكر:

[أبي أزوره في مرقده الأخير الأول ما أطأ المدينة وقبل المغادرة. لعله يريد زيارة مني الآن، وإلا لماذا سطع في ذهني كالبارق في زحمة هذا السوق وروعة عبد الحليم حافظ؟..]

تقدم سمير . وصل السوق

السوق مليئة باعةً ولحوماً وخضاراً وفواكه. قال للبائع: نريد لحماً كذا وكذا ونريد خضاراً وفواكه.

بدأ اللحام في إعداد ما طلب، وأحاله إلى جاره الذي أكثر له في كمية الخضار والفاكهة، وفي السعر، وفي الوزن أيضاً.. واستعجل صبي لدى اللحام فوضع اللحم في صندوق السيارة الفارهة. رمقه الصبي وهو يتسلم مكافأة بدت له محدودة محدودة. سدد سمير قيمة اللحم وقيمة الخضار والفواكه.. ولم يجادل في السعر شأن الناس دائماً.. فهو مشغول بحاجة أبيه إليه الآن.

[علي الآن زيارتك يا أبي]

صعدت السيارة باتجاه المقبرة.. لاحت المقبرة رضيّة وحانية وصامتة وسامقة في آن معاً. قال: تباً للزمان، وتباً للأعمار.

ترجّل

استفتح بفاتحة الكتاب وقال بخشوع

–السلام عليكم أيها الراقدون في رحاب سلام الرحمة، المستقيلون من أدران الدنيا بعد أن تركتم فيها حكمتكم الخالدة مسيطرة من زمان إلى زمان رغم التبدل والتطور بالزعامات والأبنية ونمط الألبسة ودلع ومكياج النساء. لا تأبهون لشيء.. ولا يضيركم شيء.. سلام عليكم..

وقف أمام قبر أبيه.

قبّل الشاهدة الأولى، وقبّل الثانية.

قرأ الفاتحة الثانية.

داخَلَه اطمئنان سرى في كل جسده.

لا يدري لماذا اقشعرَّ.

حانت منه التفاتة. وجد إلى يمين قبر أبيه جديداً توّج بآية (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً).. عاد وقرأ الفاتحة. وهب منها لأبيه ومنها للشهيد.

مرق بجانبه صبي اختطف باقة الزهور التي على قبر الشهيد وجرى.

تلامح له في البعيد طيف يتمايل يمنة ويسرة، وله رأسان. حدّ البصر. كان فتى وفتاة يتعانقان خلف الشواهد.. وربما يفعلان فعلاً ما.. همّ ليصرخ بهما. خانه الصوت. رجّح أن قراءة الفاتحة أو سواها من سور القرآن الكريم تُلجم اللسان عن كل قولة سوء أو شتيمة. أبصر الاعتناق ينفض، وأن الفتى والفتاة يسوّيان ملابسهما ويمشيان باتجاهه متمايلين، ولم يتبين ما إذا كانا يتمايلان نشوة أو إجهاداً.. عبراه، كل من جانب، وكانا يبتسمان. لكن سمير لاحظ أن الفتاة ذات ثلاث شفاه مشقوقة. ولاحظ أن للفتى رجلاً ثالثة، وأذنين طويلتين نسبياً، ليس كآذان الأرانب أو الحمير إلا أنها تشبهها. أغمض عينيه. بسمَلَ واستعاذ، ثم قفل عائداً إلى سيارته وهو يرى شواهد القبور المجللة بالآية الكريمة، أكثر مما يرى غيرها من الشواهد والقبور. لم تكن المقبرة حكراً على الشهداء، ولكن الشهداء فيها كثير.

أدار محرك السيارة.

رأى المدينة ملء البصر كما لم يرها من قبل. كانت عليها غمامة من الدخان ومن غيم الخريف، فبدت صبيّةً متجلببة بحزن أسود..

تمتم في تفكّر عميق: [يا إلهي، ما دام كل أولئك شهداء أسلموا حيواتهم للموت وعافوا المباهج من أجل الوطن فنحن حقاً ننتمي إلى وطن عظيم.. وهم حصن وشُفَعَاء].

أزاحت شمس منتصف النهار غيم الحزن، فانفرد الدخان الأسود بسماء المدينة، بينما أخذت حركة السيارات والسائرين تزداد اكتظاظاً واندماجاً وازدحاماً.. جهدت سيارة إسعاف لتمرق بينها بتلوي أفعى، ثم عادت الزحمة فالتحمت: سيارات ودراجات ومارة وعربات محملة صهاريج مازوت متوسطة الحجم تجرها بغال يلوح عليها التعب والإجهاد على شكل دموع بنيّة تتسرب من عيونها على الخدود النافرة.

قال سمير:

[كلٌّ يجرُّ أو يُجَرُّ. إن قدر البغال أن تَجُرَّ الناس وأحمالهم، وقدر الناس أن يجرها السعي والشقاء للمعاش. إن الحياة صعبة في كل مكان، لكنها أسهل في هذا الوطن العظيم.. فلتحمدوا الله على ما أنتم فيه وعليه يا بني وطني].

صعد فوق ما يفكر به، صوتُ منبهات حازمة مُصرّةٍ آتيةٍ من الخلف ومن فوق وتحت، كأنها القدر المستعجل نفسه. لم يرَ سمير سوى أن المارة الذين كانوا في وسط الشارع يتحاشون الاصطدام بجديد السيارات، أخذوا لا يبالون، زاحموها متخلين عن المواقع التي جهدوا في بلوغها من رصيف إلى رصيف، والسيارات نفسها أخذت تتزحزح عجلى عن مساراتها العشوائية ذات اليمين وذات الشمال كأن حبالاً خفية تسحبها واحدة واحدة عن منتصف الشارع، فتتنحى لتُكَوِّن صفاً أحادياً متنظماً خفتت سرعته رويداً رويداً بفعل قوة لا ترى، ولكنهم يحسوّنها ويخافونها.. فالذين كانوا مارة غدوا شبه مسمّرين على الأرصفة مختلطين بأصحاب الدكاكين الذين تركوا تجارتهم ليصطفوا في مقدمة الأرصفة، ويلووا أعناقهم باتجاه اليمين حيث مأتى المنبهات الناعقة، المُصرّة، الصامّةِ كل الآذان والشبابيك والأغاني، وجعلوا يصفقون معاً كأنهم قردة على جبال عسير.

ظن سمير أنه غير معنيّ بالحبال غير المنظورة التي حادت بالسيارات يميناً وشمالاً، ولا بالشباك غير المرئية التي شبكت المارة وأصحاب الدكاكين معاً، فاستمر بمسار سيارته نفسه دون تبديل.. لكن الضجيج إذ علا، وحدَّةُ التصفيق زادت.. خطف بصره مرور سيارات كثيرة من الجانبين بوتيرة ممعنة في سرعتها. وما كادت خواطره تهدأ، وحركة الشارع والناس تلتئم كما كانت، حتى فوجئ بطوق من السيارات أرغمه على التوقف التام. حمد الله أنه لم يصطدم. هبط من السيارات المحيطة رجال مسلحون. فتحوا عنوة أبواب سيارته. اندفع ساعد قوي بكفّ فولاذية فجذبه.. وكلمح البصر صار خارج سيارته وداخل السيارة التي أمامها. برز من جديد صوت المنبهات الصاعق مع الانطلاق به، كبرق يمرق.

لم تمكنه المباغتة من طرح أي سؤال. ولمن يوجه السؤال وقد أصبح محشوراً وحده في ما قد يكون غرفة يعتورها الظلام من كل الجوانب. غلب عليه نوم الخائف فنام مصعوقاً.

صحا مذعوراً من وجوه لمعت في منامه ولكل منها كف ترفع شاهدة مكتوباً عليها "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً". وبالفتى ذي الرجل الثالثة والأذنين الكبيرتين، يشده ليفك التصاقه من جهة الفم بالفتاة، التي كانت لها ثلاث شفاه مشقوقة التأمت معاً فصارت البنت وشفاهها شفة واحدة تقبض عليا شفتيه فَرَكَ عينيه. حمد الله أن الحلم كان بالفتى والفتاة وبالشهداء. لم يستغرب لأن وقتاً قصيراً يفصله عن فاتحة وهبها لأحدهم، والشهداء الذين خلصوا الوطن كله من المحتل وجعلوه عظيماً، لن تعجزهم تنجيتُهُ وتخليصهُ مما هو فيه.. ما في ذلك شك. إن لبساً ما لا بد قد وقع، وإلا فما الداعي لأن يُجاء به إلى هذا السجن وبتلك الطريقة الخارجة عن التهذيب تماماً. وما دام مواطناً نظيف اليد

واللسان والقلب ويحب الوطن حباً جماً، فإن اللبس سيزول عاجلاً، وسيكون قريباً مع أسرته، لأن الوقت طال عليه هنا أكثر مما يحتمل وأكثر مما ينبغي.

ما دار ببال سمير أن ليلة بأسرها وبعض يوم قد مرّا عليه في زنزانته.

فُتح ما يمكن أن يكون باباً. تلقى صفعة مؤلمة. لم يصرخ. غير أن الذي صفعه جرّه جرّاً كأنه جروٌ استعصى عليه المشي، إلى ضوء مبهر مبهر. وقف في قلب الذهول. أحس بأنه جائع وبأنه يريد أن يبول وأن يتقيّأ أيضاً. رأى فماً كفتحة قبر يعلوه شاربان أنيقان. تودد إليه الفم:

–الحمد لله على السلامة.

قال سمير:

–شكراً. قل لي لماذا أنا هنا وبأي حق؟

أراد أن يقول شيئاً آخر، لكن الضربة التي تلقاها من الخلف أخرسته تماماً.

سمع:

–أجب فقط على السؤال يا ابن الخ.....

خرّت من عينيه مجموعة دموع صامتة.

همس لنفسه [أي وطن هذا]

قال الفم:

–نحن نعرف ليس ما تفعله فحسب، وإنما ما تفكر به أيضاً.

خشي أن يكون الشاربان أو الفم قد عرفت بأنه تساءل في صمته [أي وطن هذا].

–أخبرني يا أستاذ سمير.. أنت رجل مثقف يحب وطنه، لماذا حاولت عرقلة سيارة المسؤول؟

انغلق الفم. لكن الشاربين بدوا لسمير كأنهما يبتسمان. فابتسم. بدأ يعي ما لعله ورطة وقع فيها. روى بإخلاص تام ما كان وما رأى، وأنه استغرب تنحي السيارات بالعجالة التي تم بها، وهي التي لم تتنحَ البتة لسيارة الإسعاف، فاعتقد أن هذا هو الطبيعي واستمر بمساره دون حيدة لا يمنة ولا يسرة. وأقسم إنه لم يخطر بباله البتّة أن هناك مسؤولاً، ولو كان يدري لخرج بسيارته ليس من منتصف الطريق فحسب، وإنما من الشارع، كله إفساحاً واحتراماً.

قال له الفم:

–حسنا يا سيد سمير. نلتقي فيما بعد.

جذبته قبضةٌ ما. صار في ردهة، ثم في قلب الظلام الأول. فُتحت كوّة في الجدار أو في الباب. دُلّيَتْ إليه طاسة ماء وأُلقيَ رغيف خبز.. كان مجهداً حقاً وظمآن حقاً وجائعاً حقاً.

[إذا أكلت الخبز وشربت الماء الآن، من ذا يُخبرني متى تكون وجبتي التالية؟]

قرر أن يحتفظ بما ألقي إليه إلى وقت آخر يشتد فيه العطش ويزداد الجوع..

حسب أنه يحاول أن يستريح. لكنه غفا، ثم صحا على صرير الباب وصوت اصطكاك خشب بخشب يقول له:

–استعدّ.. إنك مُفرجٌ عنك.

كيف وبماذا يستعد سمير؟! إن سرواله ليس معه. ومشطه ليس معه. ومحفظته أخذت منه.. كيف سيقود السيارة ورخصة السير في المحفظة؟

أضيء المكان. عشيت عيناه وهلة. استوعب أنه في زنزانة.

قرأ على أحد الجدران "بلادي وإن جارت عليّ.. عزيزة/ وأهلي وإن ضنُّوا عليَّ .. كرام".

تمنى لو أن المكان كان مضاء من قبل، لكان كتب: "بلادي لا تجور على أحد.. بلادي تُجير كل أحد..".

هجم الصوت الخشبيُّ ثانية. اصطكّت ركبتاه.

-جاهز سيدي. أنا جاهز.

أخذ وِجْهَةَ بيته مساراً له. حاذى أحد الأرصفة. توقف أمام بائع ألبسة مستعملة. اشترى بنطالاً . ارتداه على عجل ولم يفطن إلى أنه لا يلائم القميص بتاتاً. ماذا يهم. المهم ألا يدخل البيت بدون بنطال. ماذا كانت ستظن زوجته؟.. والجيران إذا رأوه ماذا سيقولون؟.. إن ارتداء بنطال أيّاً كان، هو أفضل من لا شيء.

خرس في البيت أربعة أيام لا يكلم أحداً، ولا يجيب على أحد. ظنت زوجته بأنه جُنَّ.

في اليوم الخامس طفحت من السيارة روائح تفسُّخ واخزة.. حدقت به زوجته في ارتياب عظيم.. فتح فمه. خرج منه زَبَدٌ كثير. ثم انكبّ يجهش وينشد:

"بلادي بلادي بلادي.. لك حبي وفؤادي".

❒❒❒

صرخة

في مملكة السكون

قصة: سعاد محمد القادري

لحظات السعادة تفر هاربة، هذه حكمة الشقاء، وهنا يمر الوقت شحيحاً، عاجزاً، يتقلب على فراشه لا ينام ولا يدع عيناً تنام.

وكيف لها أن تمضي هذه الساعات القرون في هذا السجن المنسي في الفضاء الفاصل ما بين سمائنا وسطح هذا البيت.

أوقفتُ كل الذكريات في رتل طويل جانباً، محاولة إفساح المجال أمام أفكار صافية عمرها لحظات قصيرة، لكن هيهات.. هيهات، كل الحوادث التي تتمنى أن تتناساها تحشر نفسها في الشق الصغير الذي وجد ليدخل في قعره، فلا هي تنسى ولا هو يعرفها..

لا شيء ينحشر في رأسي إلا الذكريات المرة، تمر بائسة على أرض من الأحلام قاحلة.

عند المساء تجلس نساء حارتنا على الحجارة السوداء، يطفن بالحديث شرقاً وغرباً وقد يرسو عند هموم إحداهن عبر دروس لتعليم حياكة شال من الصوف أو جوارب طفل صغير أو زوج من القفازات.

يصعد المصلون درج المسجد المبلط والذي طالما عددت درجاته فارتسم في طيات ذاكرتي العدد سبعة بكافة أشكاله.

أتابع أقدام المصلين تصعد وتنزل الدرج، ولو سئلت عن عددهم أجبت..! ولوصفت ملابس كل واحد منهم، يذهبون بخطاً سريعة متلاحقة.

أبي ليس مثلهم، فهو ينقِّل خطواته نقلاً بطيئاً، ومن السهل جداً رسم مواقع أقدامه وتعداد خطواته ما بين درجات المسجد وبين باب الدار الخشبي الناظر أبداً إلى بيت الشمس الذهبي وقت الغروب ليودعها كل يوم بمساميره الصدئة والتي ترسم على أطرافه أكثر من زوج من العيون.

يوما الخميس والجمعة يختلفان عن غيرهما من الأيام حيث يأتي العميد بسيارته البيضاء إلى الحي.

هو مثلي أيضاً نسي اسمه، فهم لا يذكرون اسمه.

الجميع يقول جاء العميد وذهب العميد، وكذلك ساعي البريد، حتى أولاده فإنك تسمع الناس يقولون: ابن البريد وابنة البريد.. تُرى ما اسمه..؟

وما هو اسمي..؟!

هذا العميد حريص على الأشياء القديمة الجميلة والتي تُشعر الإنسان بارتباطه الوثيق بماضيه، ففي بيته جناح

خاص للأشياء التي قاربت على الاندثار، هو الآن يسكن في المدينة.

عندما غادر القرية وكثيرون مثله قالوا إن في المدينة أشياء أخرى أفضل، فيها كهرباء وماء نقي أفضل من ماء البركة التي تنتظر ماء المطر لتملأ فتأتي نساء القرية لغسل الملابس والأصواف وحتى الحبوب التي تعد للتخزين للشتاء..، وفي المدينة شوارع ومصانع، ومدارس.

أما القرية فبيوت متراكمة، متلاصقة الجدران، موسيقاها المدوية في الصباح والمساء هي أصوات الأبقار والماعز والخيول والأغنام والدجاج والكلاب الجائعة ومصاريع الأبواب المتعبة وأشياء أخرى لم تكن تشجع أحداً على الرضا والمكوث في القرية، ففضّل الكثيرون الهرب بعيداً حيث الرخاء والسعادة..

ثم عاد العميد بعد مدة من الزمان وبدل أن يضع سيارته في موقف السيارات قرب المقبرة بعيداً عن بيته المتربع في صدر التل الذي يحتضن بيوت القرية... مشى بسيارته ووضعها أمام بيته لأن كل شيء تغير تماماً فقد وشت الجرافات بين البيوت المتلاصقة فباعدت بينها لتمد طريقاً أسود معبداً تسير عليه السيارات.

لم يكن العميد يحلم أن تصعد الجرافات سفح التل يوماً لتقتلع بيوتاً من الطين مالت توشوش بعضها البعض وتقتلع حجارة كانت مخبأ للصغار في لعبهم وبحثهم عن الحرامي.. لقد زالت تلك المظاهر.. ولولا هذا لم أكن أنا أيضاً أحلم بأن أرى درجات المسجد والمصلين وأعمدة النور التي لا تصحو إلا متأخرة.. بل سأرى سطوحاً طينية متلاصقة.

المهم هنا وفي هذا السجن لا أحد ينادي أحداً.

وأنا لا أتذكر اسمي فقصة هذا الحصار المفروض علينا طويلة وأبدية، أسبابه مجهولة للجميع، أما نحن فنتقبل الحياة بكل هدوء، يرافق هذا الهدوء شيء من الملل والاستسلام لسلطة الأب.

إذا سألتم عن عمري أقول لكم إنني كما يقال آخر العنقود ولا مناص من هذه الحقيقة فأنا أحمل الرقم خمسة وأنا أصغر أخواتي وعمري أربعون عاماً، ستعجبون من تذكري لعدد سنيني وعدم تذكر اسمي.. تُرى ما هو اسمي..؟؟

ما هو اسمي.. هل هو..؟

لكنها ماتت قبل أيام وهي من عمري، وعمرها أربعون عاماً، هكذا قالت النساء الجالسات على الحجارة آسفات نادبات (...) التي قضت في عز شبابها وكانت متزوجة من ابن عمها عصبي المزاج، سيئ الخلق، رغم غناه بالمال لكنها لم تحتمل غيرته، ليس عليها بل منها، حيث كانت مضرباً للمثل في الجرأة وحسن التدبير والذكاء.. تعذبت كثيراً، طائعة صابرة،.. أصيبت بمرض في رأسها ولم ينفعها جلوسه قرب فراشها باكياً كئيباً حيث نُقلت إلى المقبرة سريعاً.

الحمد لله أنني لست (...) لكان الله توفاني بسبب زيجة حمقاء.

أم أحمد تتمنى أن تزوجني لابنها أحمد لكن أبي يرفض تزويج بناته، وأنا أهز كتفي هنا على سطح هذا البيت، أرفض الزواج من ابن العجوز الثرثارة التي لا تنقطع شكواها وحكاياها عن أمراضها والأطباء.... هل أنا.. (...)؟

ربما.. أو لا.. مستحيل.. فهي أم غالب، وأنا لم أتزوج قط، وهي أيضاً كغيرها من نساء القرية التحقت بدورة لتعليم الكبار ومحو أميتهن، تحمل كتباً ودفاتر، تروح إلى المدرسة وتجيء.. أما أمنية كهذه بالنسبة لي فهي محبطة مقدماً تصطدم دوماً بعناد الأب دون محاولة النطق بها، فتحولها إلى هاجس يجعلها مستحيلة، فأضحك من تفكيري أن أكون (...)!!.

مع أن باب بيتنا لا ينفرج وتزقزق صيصانه إلا لخروج أبي إلى المسجد وعودته منه، وفي طريقه يحضر أغراض البيت من خضار ولوازم أخرى ويحضر معه القش الملون وخيوط الصوف لنشغل وقتنا بالنسيج فالوقت طويل جداً ولا شيء يشغلنا سوى الصمت في مملكة الخواء.

تسولت نظرة إلى عيني أم غالب، رجوتها أن تخبر المعلمة برغبة خمس فتيات بالقراءة وفك الرموز المعقدة، علها تلزمه فيفك الحصار ولو قليلاً.. لكنها ارتجفت، أما المعلمة فقد بكت، بكت كثيراً.. واقشعر جسدها الذي يستقبل الشمس بصباحها ويودعها بمسائها دون خوف أو وجل، دون سؤالها كل غروب، ما هو اسمي..

ما هو اسمي.. يجب أن أعرفه..

الصمت يخيم على جلستنا، كأننا في محكمة، أما عن القاضي فهو أب عجوز ظن من تجربته الشخصية أن الحياة لا تحمل لنا إلا ما حملت لأمثالنا من عذاب وألم وعار..

لأن حياتنا مأساة والموت خير..

نقر على كتابه الأسمر القديم وأصدر حكمه قبل عقد الجلسة وسؤال المتهمين، وكان حكمه مبرماً، لا يقبل الطعن، سجن مؤبد لخمس فتيات في بيت طيني عتيق يشبه وكر الأرانب ولا يختلف عنه سوى أن زائراً واحداً يدخله بين الحين والآخر، هو ممدوح ابن أختنا فاطمة التي تزوجت قبل قرار المحكمة ولم تطل المكوث في الحياة..

يأتي ممدوح كل أسبوع ليحدثنا عن حبه لوردة والنوادر والطرف التي يبدعها أهل القرية عنهما وبعد أن تزوج من حبيبته وفرح الجميع بذلك صارت الحياة رتيبة مملة جديرة بالمقت والاشمئزاز.

منجزات الحضارة لا تهمنا بشيء، المهم المحافظة على هذا المذياع العجوز فهو بحاجة لكثير من التودد والتقرب والتربيت على الكتف كي ينطق كلمته وهو يخرس تماماً في أيام العطلة حين يحضر فارس في إجازته الأسبوعية من دمشق فيطلق العنان لآلة التسجيل فيخرس مذياعنا الهرم خجلاً وجلاً وكذلك مذياع أم عبد الله التي تنتظر أن تستمع لأخبار أبنائها الذين رحلوا بعيداً تاركين أبوين عجوزين دون أي وداع..

أسماء أخواتي غير مهمة أيضاً فهن جميلات جداً وذكيات وبارعات في كل الأعمال..

أما أمي فقد شاب انتظارها لشيء مجهول ربما لن يعود فلم تستطع صبراً، فارتحلت إلى الدار الأبقى، فبقي في السجن خمس فتيات وحاكم عجوز، قرر قراراً لم يستطع التراجع عنه حفاظاً على حفنة عناد تسيطر على رأسه الأشيب، رغم معرفته في قرارة نفسه بأنه أخطأ كثيراً.

المهم ورغم هذه التأملات أنا لم أجد اسمي ولم أتوصل لطريق يريحني من التفكير به..

إنهم ينتظرون أن أنزل عن سطح بيتنا كما عودتهم بعد إنهاء تأملاتي وزيارتي للقرية خلال هذه الفرجة الضيقة ما بين السماء وبيتنا.

سأمكث هنا حتى يناديني أبي أو أي أحد آخر باسمي.. سأنتظر..

وسأنتظر حتى أسمع اسمي وأعرفه وسأصرخ بأعلى صوتي بأنني فلانة.

❑❑❑

صـدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

أخاف أن يدركني الصباح

قصص...عدنا

ن كنفاني

سيدة الخريف الخاوي

نص: عبد الفتاح رواس قلعة جي

ودعتني "ص" أمام الأسوار وقد علت وجهها الممطر خمرا وسلاما سحابةُ حزن، قالت:

-أختك "حم" في انتظارك.

خطر لي أن أسألها عن سبب حزنها فاستبقت سؤالي بالجواب، وما علمت قبلها فتاة تقرأ ما لا يكتب وتسمع مالا يلفظ:

-الحزن مرآة الذاكرة، والذاكرة مرآة الزمن، ومنذ أن خلق الله ذرة الزمن الأولى حين أهبط آدم وحواء الأرض كان الحزن. وللأفلاك والأجرام أحزانها التي لا يدركها الإنسان. وللنور أحزانه المظلمة، وللظلام أحزانه المنيرة، ولكن ذلك عسير على فهمك، فأخلص إلى أختك قبل أن تتقطع بك الطريق.

عندما وصلت إلى الشاطئ كان أمر عجب، فقد غاض البحر، وانحسرت مياهه عن صحراء مترامية، يشقها نهر من المهل، وغاصت السفينة في اللزوجة. وران على الأكثبة الرملية المترامية جو سديمي ساكن مثقل بأبخرة من كبريت وزئبق وغبار ودخان.

اقتحم قلقي نحيب البلبل وإرنانة "حم" فهرعت إلى الفلك وأسرجتها وبحثت عن البوصلة في قاع السفينة فلم أجدها فوقفت متحيرا.

أشارت "حم" بيد واهنة إلى راء الرحمة والرهبة فأدركت إشارتها وأسلمت عنان السفينة إلى "مرج البحرين" فقادها مع التيار وانسابت ببطء التفكير نحو مغرب التذكّر.

-إذا وصلت صحراء الربذة فقل للربان أن يرسي في ميناء الغفاري.

بصعوبة شديدة نطقت هذه الكلمات ثم غامت في إغماءة غائرة.

حملْتُ شقيقة الروح وبلبل الدوح إلي مقدمة السفينة باحثاً عن نسمة شاردة، ولما يئست من هبوب صبا نسلت من جناح البلبل ريشة صهباء عزفت بها على قيثارة السماء ترياق صبا وانطلقت منشداً من مغرب الصبر حتى مطلع الصباح.

في غابر الأزمان والأسمال
من حاء الأحوال
إلى لام الظلال
تنثر فوق البيوت الهاجعة
أغانيك الدافئة الحزينة

عد إلى شجر الغرب
قبل أن تغرب شمس العمر
ويأتي حطاب الغابة النائمة
يجتث بفأسه العاتية
شجرة العمر التي تفيئ إليها
أيتها الطالعة
من دنّ اشتياقي
حورية بحر
راضية مرضية
إني لأشعر بالوحشة والبرد والصقيع
في بلاد لا تنتمي إلى قلبي
وإني ليحملني الشوق الأول
إلى شقائق الصدر النعمانية
المضرجة بشفق العشق
أيها الحبيبان المهاجران
إلى سرادقات الضنى والضباب
هذا أنا...
والقلب الذي خفق منه الجناح
بحبكما ذات طهر
باق على العهد
منذ أن سكب الفجر
قطرة السنا الأولى في شفتي

وإلى أن يعم نور المحبة
جميع القلوب الظامئة

تناهى غنائي المحزون إلى طائر النفس فنفض جناح اليقظة، وصحت "حم" من رقدتها وعاد بلبل الدار من الغيبة، فأمطرني فرحٌ أزرق. وعبرت من الفلك إلى الشاطئ فاستقبلتني عجوز خاوية على خريفها، تجول في عينيها دمعتان من خراب، وعلى مطارح النظر تلوح خرائب الربذة الذابلة، قالت:

–ألست شقيق "حم" وحبيبها وابنها؟

–بلى أنا شقيق "حم" وحبيبها وابنها، فماذا تريدين، وكيف عرفت؟

قالت العجوز الخاوية على خريفها:

–أنا حاء "حم" وحفيدتها، وزوجة أخيك التوأم، الغفاري الذي مات ليلة أمس.

عجبت من حفيدة تكبر جدتها، وأخ توأم لم تحدثني "حم" عنه، وأدركت سر غضب السماء، وحزن الأرض، وانحسار البحر، وظهور الدخان، وانداح المهل الناري، وكشف لي عن اعتلال "حم" في السفينة، وصمت البلبل الذي ما عرف غير الغناء.

-يا سيدة الخريف الخاوي على شتائه هل من مساعدة أقدمها لك؟

-تساعدني في دفن أخيك التوأم قبل أن تصل عساكر الخان فتصلب جثته على باب المدينة.

-سأفعل وإن كنت لا أعرف توأمي الذي تدعين.

-كيف تعرفه وقد ولد في جوف جمرة متقدة في كهف رطب مظلم بمساحة كل الأوطان المقهورة، وولدت أنت في كرم عنب يمتلكه خمّار القرية المعمورة في ذروة الجبل المتعالي؟

-أود أن أعرف المزيد عنه قبل أن ألقاه.

-إنك منه وهو منك، ولكنه وحده الذي سار وحده، ومات وحده، ويبعث أمة وحده.

قالت هذا ثم التفتت إليّ وأردفت.

-وأين البلبل يرتل فوق القبر سورة الرعد؟

-سورة الرعد!

-حتى تلد الأرض بمثله، زمن المخاض آت كالكتاب، لا ريب فيه.

ناديت البلبل فحط على كتفي الأيمن، وتبعت العجوز عبر الأكثبة الرملية. فرأيت الغفاري ممدداً، والقبر ممهداً، وما من قافلة عابرة تقرأ عن المرتبذين فاتحة الغابرة، فقد انقدّ الدرب، وضاق الرحب، واحتربت الأطماع، وانطمس الوجه بالقناع.

واريت توأمي الثرى، وحط البلبل فوق الشاهدة وأرسل ألحان المعادة والندب فترددت أصداؤها في المشرق الذي شرق بشروقه، ومزق وترُ نهضته، فغارت ركبتاه في غار الغربة والشرك.

رأيت أناساً قدموا من البرازخ يقدمون العزاء فخطر لي أن أسألهم عن حلّهم وترحالهم وأحوالهم، فانبرى أحدهم وكلبه باسط ذراعيه في وصيد القبر وقال:

-في كهف رطب مظلم

بمساحة كل الأوطان المقهورة

أغلق فمه حجر حدّره سيل البهموت

كنا أربعة

انطفأت في أعيننا أزمان اليقظة

فجأة

جلجل في قيعان الكهف الصوت أتياً من وديان الوأد الأكبر

قال الأول: هذا صوت الرعد

قال الثاني: إنها القارعة

قال الثالث.. قال الرابع..

والأقوال أثافيّ ورجوم

عاد الصوت يجلجل:

مات الطفل وثدي الأم تحطب

انهض..

انهض يا فرح الأمس الثاكل رغد الغد

لا يحملك النوم إلى شطآن الراحة

لا يبعدك الرحم الرطب عن الميلاد

انهض

ما أنت بميت

دمك الأحمر لم يصبح مزقة ليل

تحلم، تبصر، تتقلب، تصغي، تتنفس كالأفعى في جسد البرد

انهض

فالمنتظرون على الشاطئ فلكك غاصوا في المهل إلى الأعناق

وكل الكلمات المزروعة فجرا، زنبق، وردا، نورا.

.. يبست

وخفافيش الشوك

دمك امتصت

انهض

مات الطفل وثدي الأم تحطب

...

صمت المتكهف الأمس برهة، ثم طال صمته، فاستوى الربذي في قبره وقال: هل أكمل لكم الحكاية، وإنها مثل كل حكاية، فيها خان وحان، وصاحب شرطة، وأمير وفقير، ونمرود وداع ومحرقة. ورابذ ومربوذ وربذة. ثم صفق بكفيه ونادى الشخوص للمشهد.

أخذ الممثلون مواقعهم على خشبة المسرح، وتقدم الراوي باتجاه الجمهور حتى غاصت قدماه في نهر الميت، وانطلق محدثا:

أيقظ أهل الكهف النوم

صوت السيل الآتي من ملكوت الجرح

أزاحوا الحجر

انسلوا نحو مدينتهم

قال الأول: كم لبثنا؟

قال الثاني: ما هذه مدينتنا

هذه مدينة مسورة بـ "يا ليل!"، كل شيء قد تغير، حتى الديكة تنام إلى الظهيرة، ما عادت توقظ الفجر.

صرخ الخان الأعظم: أية صاعقة نزلت علينا؟

سأل صاحب الشرطة: هل أعلن حالة الطوارئ؟

قال قارون: يا هامان، هذه أموالي فابن الصرح، حصّنه بالأبراج والأدراج، وبالمقاصل والمنازل، وبكل أبتر، وسراديب خيبر.

اعتلى القادمون من الزمن الأخضر التلال المشرفة على المدينة، وخرج المستضعفون من البيوت وقد اجتذبهم صوت رجل معمم بالحكمة، مزنر بالغضب:

–موجة غضب أسأل عنها

أسأل عن مزنة فجر تهطل نارا فتهز حرارتها رحم الأرض

كل نقود البلد قديمة

ما عادت تحمل للناس الخبز

لا أقسم بهذا البلد ودم الوردة حل في هذا البلد

وعلى الطرقات يموت الناس إذا صمتوا

ويموتون إذا ما نطقوا

ويموتون لأن الخان الأعظم

البهموت الخناس

يوقد شعلة عمره

من زيت الناس!

...

أصمت

والصمت نداء

يسفح في أروقة الليل حروفا

كلمات لا ترسم في الأوراق

كل الكلمات غدت جثثاً فوق الأرصفة الحبلى بالخوف

وعلى الدرب الممتد

ما بين الجرح وبين الصرح

فرسان من شمع

صدئت خوذاتهم تحت الأمطار

وبنادقهم في أيديهم تغزو كبد الريذة

من راع يعزف في ناي من نار

يوقظ في هذا البلد الفجر؟

...

اخترق المسرح ذاك النمرود الوالغ في الشهوة والدم

-ابنوا محرقة
فيها النار تعربد
أحرقوا الكلمة ..
...
قذفوهم في أقبية النار
راح النمرود يؤلف أغنية
مر النور العلوي عليهم قال:
"يا نار كوني برداً وسلاما"
...
لا تحترق الفكرة
لا ينطفئ الصوت الآتي من ملكوت الروح الأعلى
المتغلغل في جسد الأرض
النابت كلمات بهار في ملح التربة
الماء يسافر في الذرات
يغيب.. يغيب طويلا
ثم يعود إلينا خصباً
قد يزهق سيف الطاغوت الأرواح
وتنساح دماء فوق الأرصفة التربة
ودموع الأطفال العطشى للعب الأخضر
تغسل ساحات مدينتنا الهرمة
لكن الفكرة لا تحترق
...
احترق المشهد ..

نهض الربذي المتوحد من قبره، نفض عن رأسه غبار الموت، التفت صوب التلال المكللة بأشجار الغار والعار، خاطب الجمع المحتشد المنتظر الكلمة:

"كتب عليكم إذا حضر أحدكم الموت حين الوصية "وهذه وصيتي للأقربين والأبعدين. للجاهلين والغافلين. للسالكين والركع السجود.

-التحف بالغضب
وانهمر مطراً من كبريت ونحاس
يغسل صدأ الفاس
باسمك ندعو
من أعماق الجرح النازف

التحف بالغضب

وتدثر بالرعد

وتزمل بالبرق

وادفع بالناس إلى يقظة طوفان علوي

واصنع الفلك بأعيينا

واصرخ بالمرتبذين المضطهدين المحرومين

تعالوا

وسترسو الفلك على جبل الجودي

سنزرع في رحم الغربة حباً، خبزاً، أملا

وسنعمر أرجاء الكون بحاءات الحق، الحرية، والحب

ونعيش .. نعيش سلام الرحموت

وغدا

نكتب عن أيام الجوع، الموت، القهر الأصفر

ويموج الناس سنابل في ملكوت الأرض العطشى للفرح الأكبر

وتزغرد في أرحام النسوة

أطفال في طور التكوين

شوقا للزمن المأمول الأخضر

...

التحف بالغضب

وانهمر مطراً من عليين

واصدع بما تؤمر

وأعرض عن المشركين

أنهى أخي التوأم وصيته وعاد إلى قبره فتمدد، التحف بالثرى، والتحفت بالحزن. انفض الجمع إلى برازخهم، وتركت العجوز وهي قائمة تسقي القبر زمزم والدعاء كي لا تجففه شمس الصحراء، ثم قفلت عائدا ومعي البلبل.

❐❐❐

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءات نقدية في

طروحات على حرب

يفرق علي حرب بين مفهومي الممنوع والممتنع ليقودنا إلى تفرقة أخرى بين مفهومي المثقف والمفكر، فيقول إن ((الممنوع هو خارجي، ولهذا فهو يتمثل في القيود المفروضة من قبل السلطات المختلفة سياسية كانت أم دينية. مادية أم رمزية. أما الممتنع فهو يتعلق بالعوائق الذاتية للفكر، وهي عوائق تتمثل في عادات الذهن وآليات التفكير وقوالب المعرفة))(1)، ليستخلص نتيجة مؤداها، أنه إذا كان المثقفون ((غالباً ما يركزون نقدهم على الممنوعات والمحظورات المفروضة من الخارج فإن المفكرين يتوجهون إلى الداخل، أي إلى منطقة الممتنع عن التفكير، داخل الفكر، لكي يجعلوا اللامعقول مفهوماً، أو يفسروا ما نعجز عن تفسيره))(2).. ولا ندري لماذا هذا التعسف في التقسيم بين مفهومي المثقف والمفكر؟ ولماذا لا يجوز للمفكر أن يركز نقده على (الممنوعات) و المثقف على (الممتنع عن التفكير)؟. وإذا كان المثقف يدعو إلى الحرية فإن المفكر في منظور علي حرب ((إذ ينظر في مسألة الحرية والتحرير، يرى بأن المرء مسؤول، وحده، عن عجزه وقصوره، أو يقول: لا أحد يستطيع تحرير سواه. إذ الحرية هي أن يخلق كل فرد عالمه ومداه، لكي يظهر إبداعه ويمارس حضوره، أو لكي يلعب لعبته ويشكل سلطته))(3).

هكذا يتحول العالم في رؤيا علي حرب إلى مجموعة هائلة من أفراد مستقلين، يتحول العالم في رؤيا علي حرب إلى مجموعة هائلة من أفراد مستقلين، يبحث كل منهم عن حريته بمعزل عن الآخرين. فتكون الحرية لعبة الفرد الباحث عن سلطته الخاصة. وفي هذه النقطة يطيح علي حرب بمفهوم الذات بعدّها إحدى شذرات الحداثة الأساسية لصالح مفهوم الفرد المعزول.. الذات بصلاته مع الذوات الأخرى، والذات هي دائماً حرية وتاريخ ومشروع وذاكرة بعبارة آلان تورين(4).

والآن؛ ماذا لو قلبنا المسألة وتساءلنا عن نقيض الحرية ((الاستعباد والسيطرة والإضطهاد))؟.. هل تُمارس هذه الظواهر من قبل أفراد معزولين على آخرين معزولين، أم إنها تُمارس من قبل دول ومؤسسات على دول ومجتمعات؟ وهل تتم مقاومة الاستعمار، على سبيل المثال من قبل أفراد معزولين؟ أم إن علي حرب لا يريدنا أن نتحدث عن (استعمار وإمبريالية وصهيونية) كما يشير في أكثر من موضع من كتاباته؟ ويتأكيده على أن (لا أحد يستطيع تحرير سواه) تبدو وكأن معضلة الحرية ليست سوى همّ ذاتي وخيار ذاتي معهما تستطيع أن تكون حراً أو لا تكون بقرار شخصي.

إن علي حرب يريد من المثقف أن يكون مفكراً.. أي أن ينتقل من جبهة الممنوع إلى جبهة الممتنع، فبدلاً من النضال من أجل الحريات عليه أن يحرر تفكيره من إكراهاته، كما يقول: حسناً، وهل بالإمكان تحرير التفكير من دون خلق مناخ موضوعي حر للفكر؟ هل أن الفكر ينشأ حراً لذاته، باختيار من يفكر، من دون التأثيرات الحاسمة لشبكات القوى الفاعلة، والتي يجد المفكر نفسه خائضاً في أتونها؟ أليست ثمة محددات اجتماعية وسياسية وحضارية تتحكم بعملية التفكير بالإضافة إلى الآليات الداخلية للعقل المفكر، والتي هي نتاج عوامل موضوعية أيضاً؟

إن الزحزحة التي يرتأيها علي حرب لمفهوم المثقف لا تنقل المثقف إلى موضع أشد فاعلية وإن بدا كذلك للوهلة الأولى. فعلي حرب الذي يريد للمثقف أن يكون ذا نظرة نقدية يراجع أفكاره وثوابته باستمرار، وأن يكون وسيطاً بين الفاعلين الاجتماعيين

الآخرين فإنه بالمقابل يخلع عنه (عن المثقف) كل مسؤولية وينكر عليه المعرفة بالواقع، ومن ثم ممارسة سلطته من خلال هذه المعرفة، لأنها المعرفة التي لن تفهم الواقع ولن تغيره.. لأنها ستبقى فاقدة لصلتها بالتاريخ.

ما يريده علي حرب من المثقف هو أن يكف عن طرح رؤية في الإنسان والمجتمع والكون والتاريخ، وأن يتخلى عن أي مشروع، وأن لا يحدد منظوراً بشأن المستقبل، وأن لا يكون داعية لقيم الحب والخير والسلام والحرية والحق والجمال. وأن لا يبرز نفسه حامياً للهوية الثقافية لأمته وقيمها. وأن لا يمارس دوراً نخبوياً.

ولكي يجد علي حرب أساساً منطقياً لطروحاته قولب مفهوم المثقف بنمط واحد وحيد، زاجاً بجميع أولئك الذين يُسمّون بالمثقفين في هذا القالب قافزاً فوق حقائق أساسية تتعلق بشريحة المثقفين في المجتمعات، ومنها مجتمعنا العربي، ومن هذه الحقائق أن هذه الشريحة غير متجانسة فكرياً واجتماعياً، وتختلف في رؤاها ومواقفها السياسية وكذلك في علاقاتها مع مؤسسات الحكم في بلدانها.. إن علي حرب وهو يتصدى لإشكالية وظيفة المثقف في بلادنا العربية يناقش الأمر وكأن مشاكل العالم الغربي (أوربا وأميركا) هي مشاكلنا ذاتها. أو كأن الاثنين يعيشان السياق الحضاري الثقافي ذاته.

يتذمر علي حرب من الوضع العربي الصعب والشائك فيصب جام غضبه على المثقف العربي ويرى بأنه المسؤول عن الكوارث والأزمات والتردي والتخلف في الحياة العربية، لا لشيء سوى لأن هذا المثقف قد تبنى مشاريع، ودعا إلى غايات لم تتحقق. هكذا، من دون أن يتوقف قليلاً ليتساءل؛ لماذا وكيف حدث ما حدث في إطاره وسياقه التاريخيين، وعبر رؤية موضوعية تحليلية ناقدة. وعلي حرب يدعونا إلى الفكر الناقد، ولكن النقد لا يطال في عرفه إلا ما يتعلق بنا وبأفكارنا، من غير أن يدلنا على بديل، اللهم إلاّ إذا كانت العولمة هي البديل. وكما رأينا ونرى فإن نقد علي حرب هو زحزحة وتفكيك. ومن ثم هدم للفكر والعقل والذات والمجتمع.

* * *

إن (المثقف) عند علي حرب مفهوم فضفاض. ونحن لا نكاد نمسك بمعنى محدد يجعل منه كائناً واقعياً منسجماً، لا شبحاً ملوناً. غير أن هناك مثقفاً (نموذجاً) وبنسخ لا تحصى يعمل علي حرب على إدانته من دون الإلتفات إلى عدم استقرار هذا المفهوم، ناهيك عن اختلاف هؤلاء الذين ينعتون بالمثقفين بعضهم عن بعض باختلاف انحداراتهم الاجتماعية وقناعاتهم الفكرية والظروف الموضوعية التي يعيشون في كنفها، وكذلك تباين مستوياتهم الذهنية وتكويناتهم النفسية، مع حقيقة، أن المثقف العربي، في كثير من الأقطار العربية، يجد نفسه مهمشاً ومستبعداً.

وإذا كان هناك من المثقفين العرب من يتساءل عن أسباب عدم تحقيق الثقافة العربية لفاعليتها التاريخية، والمثقف العربي لدوره الريادي فإن علي حرب ينفي أصلاً أن تكون للثقافة فاعلية تاريخية وللمثقف دور ريادي، فهو يقول ((ليتوقف المثقف العربي عن فكرنة العالم بمقولاته وشعاراته. فالفكرة لا تستغرق الحدث، والنموذج لا يختزل الكائن، الأمر الذي يحمل على تجاوز ثنائية النظرية والتطبيق للتعامل مع الواقع بعقلانية علائقية، عملانية، تبادلية: فليست الأفكار نماذج تطبق أو مشروعات تنفذ))(5)، ويقول ((فالعالم لا يصنعه اليوم المثقفون بنظرياتهم وأيديولوجياتهم، بقدر ما يصنعه الفاعلون الاجتماعيون، وأعني بهم بشكل خاص رجال الأعمال، ومصممي الأزياء ونجوم الغناء، وأبطال الشاشة، ولاعبي الكرة، ومهندسي الحواسيب، وأبطال المؤسسات الإعلامية))(6).

مرة أخرى يغادر علي حرب منطقته التي يفترض أن يهتم بشأنها بمشاكلها وقضاياها الملحة، ليتحدّث، محتفياً، عن عالم رأسمالي، ليبرالي شرس ومتوحش كما يصفه بيار بورديو، عند منحى تاريخي يحاول فيه دهاقنة هذا العالم والماسكون باتجاهات القوة والسلطة فيه إعادة صياغة خريطة العالم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية على وفق مصالحهم الاستراتيجية تحت يافطة اسمها العولمة.

أليست العولمة مشروعاً؟ ثم كيف لعلي حرب أن يتعامى عن حقيقة الأيديولوجيا الخفية (بأفكارها الثابتة) التي تقف خلف سياسات التعولم؟ أم أن من حق الغرب الرأسمالي أن يكون له مشروعه وأيديولوجيته واستراتيجياته، ولا يحق لشعوب العالم الثالث ذلك؟

إن الزحزحة التي يريدها علي حرب هي زعزعة لأسس الفكر النهضوي والتنويري العربي، أو بعبارة أخرى؛ أن علي حرب لا

يناقش إشكاليات النهضة العربية بمفاهيمها ومنطلقاتها وغاياتها راغباً في نقل زاوية النظر واشكال المعالجة المعرفية، وإعادة ترسيم خريطة الإشكاليات، وإنما ينكر فكرة النهضة ويعمل على اقتلاعها من أساسها في رؤية المفكر العربي ليكون البديل، العولمة، لا غيرها.

* * *

هل نستطيع، في محيط غريبة عليه (الحرية) في الغالب، أن نتحدث عن المثقف الذي ينتج الأفكار ويؤسس المعنى وينتقد ما هو قائم ويطرح مشروعه؟ ثم متى استلمت شريحة المثقفين (الانتلجنسيا) في البلدان العربية السلطة لكي تُتهم هكذا وكأن المصائب كلها هي من فعلها؟ ألم تُصادر أفكار هذه الشريحة ومشاريعها من قبل فئات معينة لإضفاء المشروعية على إمساكها بمراكز القوة والقرار؟

يطابق علي حرب بين المثقف والسياسي، وبين المثقف المنتمي إلى مؤسسة أو المحمول على مؤسسة والمثقف الذي خارج المؤسسة... بين العامل ضمن أجهزة نظام محدد والمثقف المستقل. فالمثقف الذي يقف بالضد من السلطة السياسية لا يختلف في عرف علي حرب عن ذلك الذي يعمل معها، ويدافع عن أيديولوجيتها.. (والنتيجة في كلا الحالتين واحدة: العجز والهامشية، أو الضعف والهشاشة، سواء تعلق الأمر بالمثقف المعارض للسلطة أو بالمثقف السائر في ركابها))(7).

إن محتوى مفهوم المثقف عند علي حرب يتشكل من خلال نظره إلى واقع المثقف النمطي المنخرط في اللعبة السياسية التقليدية العربية، والمدمج في نطاق آليات السلطات القائمة.

هل أن المثقف هو فقط ذلك الفاعل الإعلامي والأيديولوجي الذي يروج لسلطة ما، أو لأيديولوجية ما، أو لفئة ما ويدافع عن مقولاتها وطروحاتها دفاعاً أعمى؟

إن علي حرب في هجومه على المثقفين وإلقاء تبعة الهزائم العربية على عاتقهم يبرئ ضمناً ساحة الأنظمة القائمة، ومناورات القوى الخارجية ذات المصالح الكبرى (الاستعمارية)، ولا يلتفت إلى تأثيرات الظروف الموضوعية.

* * *

يصطف علي حرب مع العاملين في عالم المال ودنيا الإعلام ضد المثقفين الذين يجدهم أقل فاعلية وراهنية، وأضعف صلة بقيم الحقيقة والحرية والإبداع من سواهم، لأن أولئك العاملين.. (يسعون دوماً إلى ابتكار الجديد، الفعال، والملائم، من مجالات العمل وحقول الاستثمار، أو من وسائل الاتصال وأساليب التنمية)(8).

في هذه النقطة يقع علي حرب في مطب مقارنة لا موضوعية بين حقول اشتغال مختلفة، فالمثقف الذي هو (ذلك العامل المنخرط في أعمال معرفية تتطلب بالضرورة استخداماً نقدياً للعقل)(9) والذي يتحدد وضعه (بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمشروع ومعترض ومبشر بمشروع، أو على الأقل كصاحب رأي وقضية)(10). هذا المثقف يختلف عن رجل الأعمال ورجل الإعلام دوراً و وظيفة وموقعاً، ولا يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر. بالمقابل، ليس من حق أحد أن يتجاهل ما أنجزه المثقفون العرب طوال عقود، على جبهتهم الخاصة، من إنشاء مفاهيم واستخدام مناهج وصناعة أفكار، وفعل إبداعي ونقدي وتنويري.

يقول علي حرب إن (المثقف كائن يحيا وسط الأزمة، فهو بصفته يهتم بشؤون الحقيقة والحرية والعدالة، وسواها من القيم العامة، ينتعش بإثارة الفضائح والمشكلات، ويعيش من الكلام على الانتهاك الذي تتعرض له الحقوق والحريات)(11). والقارئ يلاحظ نبرة التهكم في استخدام مفردات مثل (ينتعش بإثارة فضائح.. ويتعيش من الكلام..) وكأن اهتمام المثقف بالقيم العامة مثلبة تستحق الازدراء.

الغريب أن علي حرب الذي يندد بالمثقف الداعي إلى الحرية، ولا يتفهم موقفه منها، ويقول (لستُ مع تقديس الحرية، كما لستُ مع تقديس أية مقولة أخرى.. لم يعد يخدعني الكلام على الحريات، ولو كان الأمر يتصل بحرية التعبير)(12) كما لو أن الحرية ليست هي المركز والغاية للوجود الإنساني.. نقول؛ الغريب أن علي حرب بعد ثلاث صفحات من تصريحه آنف الذكر، يفلسف فتوى الخميني بقتل الروائي سلمان رشدي ويتفهمها.. ويقول:

(لا ينبغي اختزال الأمور، إذ للمسألة بعدها الآخر: فالجماعات البشرية تحيا على نحو رمزي يجعلها دوماً مدينة لمعنى

غائب والفرد الذي يغدو رمزاً أو يتماهى مع الرمز في إمكانه خوض حرب مقدسة تهرق فيها دماء كثيرة. والفتوى ضد سلمان رشدي تندرج في هذه الخانة، إذ هي حرب برؤوس أموال رمزية. إنها حرب من أجل الرمز، والأحرى القول إنها توظف الرمز تأكيداً لمشروعية الحاضر وسلطة الشاهد التي تحتجب وراء سلطة الغائب)(13).

ليس المثقفون، في منظور علي حرب، (هم الذين ينتجون الثقافة، بقدر ما ينتجها الفاعلون الثقافيون أنفسهم، وأعني بهم المنتجين في مختلف ميادين الأدب والفن والعلم والفكر، فضلاً عن العاملين في المؤسسات التربوية والأكاديمية)(14).. إن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام: ألا ينضوي هؤلاء كلهم تحت تسمية (مفهوم) المثقفين، أولئك الذين يصفهم محمد أركون بالفاعلين الاجتماعيين الذين تهمهم قضية المعنى؟

يؤكد علي حرب على وهم مفهوم النخبة، ويرى أن المثقف وسيط لا قائد.. ولكن؛ لماذا هو وسيط فكري وكيف؟.. يقول:

(لأنه إذا كان العالم يتعولم اليوم من جراء ثورة الاتصالات ومضاعفة إمكانيات التواصل، فالاتصال يحتاج إلى وسط، والتواصل لا يتم من دون توسط... من هنا فإن المثقف بوصفه يشتغل بالفكر ويحترف مهنة الكلام إنما يشكل (وسيطا بامتياز)(15).. هكذا يخلع علي حرب المثقف أدواره في المطالبة بالحرية والعدالة والبحث عن الحقيقة، ليزجه في دور آخر هو أن يكون جزءاً من لعبة العولمة.

ترى هل تقتضي ثورة الاتصالات القائمة، وإمكانيات التواصل التي تتضاعف من المثقف التخلي عن أدواره المعروفة لصالح العولمة التي هي ليست ثورة الاتصالات وإمكانيات التواصل، بل مجموعة من الاستراتيجيات والمصالح الخاصة بقوى الرأسمالية الغربية التي توظف تلك الثورة وتلكم الإمكانيات من أجل استراتيجياتها ومصالحها؟! ولماذا لا يحق للمثقفين استخدام هذه الثورة في الاتصال والمعلوماتية من أجل أداء أدوار هم بعدّهم أصحاب آراء وقضايا ومشاريع تشغلهم قضية المعنى، وينخرطون في أعمال معرفية تتطلب بالضرورة استخداماً نقدياً للعقل؟.

إن علي المثقف العربي أن يترك أرضيته التقليدية بطلب من علي حرب. ولكن؛ إلى أين عليه أن يمضي؟.. إن علي حرب يغريه بما يراه، الأجدى وهو (الانفتاح على الحدث من أجل قراءته والمساهمة في صوغه، بابتكار المفاهيم التي نقرأ من خلالها أشكال التحول وآفاقه على سبيل الإضافة والإثراء. أو اجتراح الصيغ والمبادرات التي يتيح لنا أن نصبح من قوى العولمة نساهم في إدارتها وتسيير عملياتها)(16) كما لو أن قوى العولمة ومؤسساتها الأخطبوطية تمنحنا فرص شراكة عادلة وتقدم لنا الحلول الناجعة لمشاكل واقعنا وإشكاليته.

في كتابهما(مساءلة العولمة) يقول بول هيرست وجراهام تومبسون (صرنا مقتنعين أو العولمة (الكوكبة)، كما يتصورها أشد دعاتها تطرفاً هي إلى درجة كبيرة أسطورة)، ويضيفان: (إن الحجم الأكبر من هذا الأدب (المكتوب حول العولمة) مبني على افتراضيات يتعذر الدفاع عنها)(17).. ويقدمان أدلة دامغة (سياسية واقتصادية) على ما ذهبنا إليه، بيد أن علي حرب يسأل المثقفين (العرب، بطبيعة الحال): (ماهي ثمرة الثقافة التي سادت في العقود الأخيرة، طوال سنوات النضال وراء مشاريع النهوض والتقدم والتنوير والتحرير أو التغيير؟)(18)، لأنه يريد إزاحة هذه المفاهيم ومواراتها لصالح مفاهيم جديدة هي (الانفتاح والرقمنة والعولمة).. يقول (الأمر يحتاج إلى شبكة جديدة من المفاهيم، أو إلى أنظمة مختلفة من المعايير. من هنا ليست المشكلة في الواقع، بل في تصوراتنا وصورنا وأوهامنا. أعني في كوننا نحيل الواقع إلى مُثل مستحيلة التحقيق)(19).. أي عندما قلنا بالوحدة والنهضة والحرية والديمقراطية والعدالة والارتقاء والتقدم، ولم تتحقق هذه المفاهيم (الغايات) حتى هذه اللحظة فإن علينا أن نبحث عن البديل الذي سنجده في العولمة تحديداً!!.

لكن؛ ما الذي يجعلنا نثق بالعولمة؟.. هل تساءل علي حرب؛ في ما إذا كانت العولمة هذه تحمل الحل حقاً؟ لنقرأ ما يقول هو لا غيره ((العولمة ليست جحيماً، ولكنها ليست الفردوس الموعود الذي سوف يحقق الآمال التي لم تتحقق من قبل. لا في عصور التحرير، ولا في عصور التنوير))(20).

إذن؛ ماهو الرهان في الاتكاء على العولمة والسير في اتجاهها وماهي الضمانات التي توفرها؟. إن علي حرب نفسه ينبئنا بأنه يضعنا في بداية المتاه، فها هو يقول عن هذا الموسوم بالمثقف في عصر العولمة بأنه (كائن ولد بالصدفة، وقد يزول، لا بالصدفة، بل نتيجة أعماله وصنائعه المهلكة. مثل هذا الكائن يقف على التخوم، ويقيم على المفترقات، ويتردد بين المواقف

والخيارات، أي بين مروحة الإمكانات)(21).

إذن، وفق هذا المنطق المعوج تتعاضد مقولات ما بعد الحداثة كما فهمها علي حرب -أو قصد أن يفهمها هكذا- مع استراتيجيات العولمة مثلما تعد في المطابخ السرية والعلنية للمؤسسة الرأسمالية (الأمريكية- الأطلسية) لتُقدّم لنا جاهزة في طروحات براقة للإطاحة بالمنجز الثقافي والفكري والحضاري العربي الذي تأسس بجهود أجيال من المثقفين والمفكرين العرب.

▪ الهوامش:

(1)-(الممنوع والممتنع/ نقد الذات المفكرة) علي حرب- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء وبيروت- ط1/1995، ص163.

(2)-المصدر السابق، ص17.

(3)-(أوهام النخبة/ أو نقد المثقف) علي حرب- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء وبيروت- ط1/1996، ص74.

(4)-(نقد الحداثة) آلان تورين- ترجمة: أنور مغيث- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ط1/ 1997، ص385.

(5)-أوهام النخبة -مصدر سابق، ص53.

(6)-المصدر السابق، ص78.

(7)- المصدر السابق، ص127.

(8)-(حديث النهايات /فتوحات العولمة ومآزق الهوية) علي حرب- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء وبيروت- ط1/2000، ص154-155.

(9)-(قضايا في نقد العقل الديني/ كيف نفهم الإسلام اليوم) محمد أركون -ترجمة هاشم صالح- دار الطليعة- بيروت- ط1/ 1988، ص221.

(10)-(المثقفون في الحضارة العربية/ محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)- محمد عابد الجابري- مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت- ط1/ 1995، ص24.

(11)-(أوهام النخبة)، مصدر سابق، ص21.

(12)-(الممنوع والممتنع)، صدر سابق، ص168.

(13)-المصدر السابق، ص171-172.

(14)-(أوهام النخبة)، مصدر سابق، ص78.

(15)- المصدر السابق، ص132.

(16)-(حديث النهايات)، مصدر سابق، ص70-71.

(17)-(مساءلة العولمة/ الاقتصاد الدولي وإمكانات التحكم)- بول هيرست وجراهام تومبسون- ترجمة: إبراهيم فتحي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة 1999، ص4-6.

(18)-(حديث النهايات)، مصدر سابق، ص121.

(19)- المصدر السابق، ص52.

(20)-المصدر السابق، ص195.

سعد محمد رحيم

- العراق -

قراءات... قراءات... قراءات

أناشيد

لم تُنشد

حين أمسك "ثائر زين الدين" القلم ليسوّد بياض الصفحات الأولى التي أرادها مجموعة لأشعاره، عرف أنّ رفوفاً من فراش الكلمات بدأ يرمي من شرانقه، نافضاً عنه غبار السكون!

فارتعش قلبه بلذاذة لا يعرفها إلا من أدركته لوثة الإبداع شعراً، ومن يومها أحسسنا -نحن قرّاءه- أنّ نجم شاعر حقيقي قد سطع، نجماً سامياً يبشّر بانفتاح الدرب الصعبة أمام شاب عرف معرفة اليقين معنى أن يتقلّد عدّة الإبداع بعامة، والشعر بخاصة، وهو لا ينـي يردّد: إن الشعر ليس إخراج الذهن البشريّ إلى العراء فحسب، وليس إتقان كشط الصدأ عن الحياة، وغسل جثث الكلمات المتقاطرة في زوايا الأيام بماء المخيلة السحري! أو حمل بيرق الهمّ الإنساني والبشارة بالحياة المثلى بعد فهم السير نحو جلجلتها المباركة فقط! بل هو كل ذلك معاً!

فالشعر هو شباب الوجود وأيام مجده الكبير! فلا غرابة إذاً أن تعيد القصيدة إلى الإنسان معنى كينونته الحقة، حتى لا تصير هباء وقشوراً تذروها الأيام الزاحفة نحو العدم والتلاشي.

فإذا كل قصيدة يبدعها "ثائر" لمسة ناعمة فوق شفتيّ المرأة الغافية لتنهض راسمة ابتساماتها المباركة على سفوح المدى الإنساني مرة؛ وقبضة قويّة تدق باب الحياة المصكوك على دم الناس وعذابهم مرة أخرى! علّ طيور الحرّية الرائعة تفرد أجنحتها قبل الفجر حاملة وعداً ونبوءة واثقة بأن الحياة جديرة أن تعاش.

فليس الشعر حلية يتقلدها السادة المترفون ولا السيدات الذاهبات في تفاهة اللحظة التي لا تغتذي بنسغ الإبداع العظيم!

وهكذا ففي زمن استسهال الكتابة، شعراً ونثراً، يظل الشاعر المبدع وحده يرمي عن منكبيه التجارب الرخوة، ويصعد سلّم الكلمات بثقة وكبرياء، ممتشقاً التواضع سلاحاً لا يمتلكه الدعيّ من الكتاب، في زمن كثر فيه الأدعياء والأشباه للقصيدة وحدها تجترح معجزتها في الصعود نحو البهاء البكر، تدقّ نواقيسها في عالم البشر الغافلين، لتعلن أن كائناً عظيماً على أهبة الولادة..!

في مجموعته الشعرية الثالثة والتي أسماها "أناشيد السفر المنسي" وأبى الناشر إلا أن يبضعها بـ "من" يعلن ثائر زين الدين أنّ كل الأسفار المعلنة في العهود القديمة والجديدة لم تتم، وأن النقص والنسيان أناخا بظلهما الثقيل عليهما! فلابدّ من يد الشاعر المبدعة وقلبه النيّر، ليشقا عنها تلك الحجب الخافية عنّا بسيف الإبداع المهيب، فإذا نحن مع رؤى جديدة، وكوى باهرة يتدفق منها نور الشعر العظيم، جارفاً شحّ وقصور النظرة التقليدية إلى نصوص الأسفار وقد لجمت الألفة والاعتياد بصيرتنا عن التوغل بعيداً في أعماقها، منتظرين الشاعر -نبي كل العصور- ليزيح غشاوة البساطة عن أنظارنا..

هاهي الأفعى سبب الشر الأكبر في قصة الخليقة تنبري لتدافع عن نفسها وقد عذب روحها النفي والكراهية، وحاصرت قلبها القطيعة والحقد، فتفجّر لسانها بهذه الحجّة العذبة:

يا ربّ عفوك
ربّما أذنبتُ -حين منحتُ آدم،
وهو يغفو مثل أيل عاشبٍ
في حقل فاكهة -عيون المعرفةْ
يا رب عفوك
لم أكن أدري بأن الله
لا يحتاج أنداداً
فخفف من عقابكَ

والعذاب

وبأية حجّة مفحمة تتلهّج نفس "لوط" النبي بعد أن رأى "سدوم" وطنه ممطورة بصواعق الرب، وقد أخرج منها؟ وعبر الزمان ظل الشعراء هم الأكثر حباً لأوطانهم، وتعلقاً بها! حتى ولو كانت هذه الأوطان بلقعاً ينعق فيه البوم والغربان.

وفي المقبوس التالي يبدو الشاعر، المتقمص لوطاً النبي، رافضاً ثائراً أن يوعز إليه فيستكين! وهو يعكس ثقافة جيدة تجعله قادراً على توظيف إسقاطات شعرية وملحمية تجسد هنا تعلق المرء بوطنه إلى حدود العبادة، ورفضه أن يعيش صفراً إلى هامش الحياة وأحداثها:

إلى أين أخرج؟

كل المدائن من حولي الآن

يحكمها العهر

والبطش

والقهر

كلُّ السواقي دم

كل حضارة علقت فوق أسوارها

جثث الأنبياء.../

لو أن جميع النبيين قالوا:

سنخرج من دارنا /.../

لو أن جميع الصعاليك صاحوا:

وفي الأرض منأى

لما كنت تعبد يا رب دعني أذن

سوف أبدأ باسمك ثانية

لست أخرج؛

فالريح تدمي العيون

وهذي "السدوم" التي أرّقتك طويلاً

هويّة هذا الزمان اللعينْ

إن امتلاك الشاعر لأدواته جيداً تضيء ملامحه في كل سطر من سطور القصائد، فاللغة طيّعة مع الحفاظ على أناقتها الشعرية المعتبرة! فلا مكان للمباشرة والوعظ البارد رغم سطوع الفكرة! ولا سقوط في إهاب النثرّية التي تترصّد خطوات الشاعر الحديث أينما يمم وجهه غالباً، رغم أن الشاعر هنا ألقى بنفسه في معمعة صعبة، ونذر أن يخوض غمارها، ويغوص في رحابها العميقة!

فقلما وجدنا مثل هذه الجرأة في قلب المفاهيم الراسخة إلاّ عند الشعراء الكبار! وشاعرنا يطعن ذهنيّة المتلقي بثقة وبساطة توحيان ببعد الحجّة البديلة وقوتها، حيث تطفر من الجدران والعقل معاً، لتقودنا تحت بؤرة النور تماماً، فنعيد حساباتنا لكيلا تظلّ عقولنا نسخاً بليدة من المألوف الراسخ، نجتر دون إعمال فكرنا!

فبعد الذي نسمعه من زوجة "لوط" قبل أن تصير عموداً من ملح، يصير لحريّة المرء أن يفعل ما يشاء معنى آخر:

أنا لستُ نادمة على شيء

وإن أصبحتُ ذات عشيّة تمثال ملح

أحببت أكثر من سواي

روّيت من جسدي الأحبّة

مثلما تروي الجداول غابة منسيّة

ومنحتهم قلباً لدفن هزائم الدنيا

وصدراً للبكاء

إنني أستميح القارئ عذراً إذا وجد الاقتباسات طويلة، ذلك أن صعوبة كبرى تكبحني الآن، وأنا أكتب هذه المقاربة النقديّة – بروح الانطباع غالباً– سببها تلك الانسيابية العميقة والتواشج الأنيق للجمل والعبارات في قصائد الشاعر ممّا يجعل صعباً الاكتفاء بمقبوس قصير! فقارئ الديوان يلحظ نفساً دراميّاً يسلك نسيج القصيدة من منبعها حتى مصبّها لتتحقق فيها وحدة عضويّة باهرة! كما يليق بالقصائد الناجحة، وبخاصّة أنّ "ثائر" لا يطيل قصائده كثيراً، فلا تترهّل المقاطع أبداً، بل تظلّ مسبوكة بطلاقة وعذوبة السهل العصيّ.

ففي النشيد الذي سمّاه الشاعر "إغواء يوسف" يكون للمرأة رؤياها عن العشق الذي لا يطلق سعادة العشاق من عقالها بلا حد.

فحسب، بل يصير –كما يجب أن يكون– جوهراً في الحياة، يقمع الموت المتربّص بنا، ويطيل أمد مكوثنا –ولو وهماً– في دارة الغبطة:

إن هذي المرأة السمراء

يا يوسف–

قد أوجدنا الرب الذي تعبد

من مسك وكافور

ومن بعض ضياه

إنه النيل الذي يطفئ في روحك

صحراء أبيك

إن رباً– كالذي تحمله الساعة في قلبك–

لن يغضب من هذا الوصال

إنما نهرب بالعشرة –يا يوسف–

من طيف الزوال

والحقيقة أن هذا السفر المنسي بأناشيده التي احتلت نصف المجموعة تقريباً؛ جاء منسجماً مع بقيّة القصائد بما حوته من زخم وجداني، وعمق وجودي يعيد إلى كثير من الأشياء والمعاني المتآكلة في وعينا بهاءها ونضارتها.

فيا أيّها القطار! بل ذا القلب المعدني!كفاك تمهّلاً، هيّا سر قبل أن يتهافت الصبر في قلب العاشق المضنى! سر أيها القطار قبل أن يغيّر العاشق المسافر رأيه، ويهبط ليبقى مع قلبه المرزوع على رصيف المحطّة:

سر يا قطار

وانقل دماء القلب نحو مصبّها

فلسوف تكسر هذه الحسناء

خلف زجاجك الكابي

جرار الصبر في روحي

فأغرق في النداوة

ثم أنزل عند أول وقفة /.../

هذا أنا "بعت الضلالة بالهدى"

بعت الأحبّة بالوطن

وطني أنا

وطن الأناشيد الجميلة والمحن

ولم يكن التراث اللاهوتيّ ولا الأسطورة وحدها منبعاً يمتاح الشاعر منه استيحاءاته، ولا الواقع المعيش الذي تحوّل إلى بؤرة أعاد الشاعر ترتيب أشيائه عندما غسله بأنفاس شاعريته، فلم يبقَ بعيداً عن متناوله!

وباحت قصائد غير قليلة بسعة اطلاع الشاعر على التراث العربي، وحسن تمثله لما فيه من نماذج ومفارقات تشكل مشحذاً يسنّ شاعريته، دون سقوط في مدارات هذه النماذج، بل عكس ذلك، نرى الشاعر يعيد ترتيب المفاهيم كما يراها! فكيف للمتنبي أن يواصل مهمته وقلقه وهو يذرع البيداء العربية فلا يقر له قرار، طامعاً بولاية أو إمارة مع أنه سيّد الإمارة، لا يساوقه فيها أحد، ولا يساميه إليها الملوك أو السادة العظام، فيتقمّص الشاعر ضمير المتنبي في هذا البوح الجارح:

منذا يبيع إمارة بالشعر؟!

من يهديك أسيافاً لتشهر عليه؟!

ضع عنك أعباء الرحيل

جوى الطريق

ووحشة الصحراء

ألق إذاً عن حلمك الضاري غباره/..

هذي بلاد لم تملّك شاعراً من قبل

لم تلقِ على العلماء أثواب الوزاره/..

عدْ للقصيدة وحدها

كلّ الممالك زائلة

والشعر مملكة الخلود

هي رحلة ممتعة عبر روح شاعر رقيق، يتقن تأمّل الحياة! والكشف عن جوانيتها برهافة مذهلة، ويعرف كيف يفكّ عن الأبواب المرصودة طلاسمها السحريّة، فتنفتح على مصاريعها(1).

وكأنني بثائر زين الدين لا يبدع قصيدته إلاّ وهو يتمثل جيداً روح المتلقي ونفسيّته، فهو دائماً يبدو أثيراً عنده، لذلك لم نعهده منخرطاً في حذلقات التحديث التي لا تحتاجها الموهبة الحقيقية!

وهذه ورقة أخرى رابحة في يده، فبدلاً من عجرفة أنصاف المبدعين ونزعتهم المتعالية التي تغلّف نصوصاً كثيرة ملأت منابرنا الأدبية والثقافية يسمو في قصيدة هذا الشاعر هيفٌ روحيٌّ دافئ، وحبٌّ يقرّبه دائماً من نفس القارئ والسامع على السواء.

ختاماً.. ما أردت من هذه المقالة سوى التعريف بمجموعة شعرية لطيفة تستحقّ القراءة، معترفاً أن عجالة كهذه لا تفيها حقها، لأن كلّ قصيدة فيها تحتاج إلى وقفة متأنية لكشف سحرها وشاعريتها.

والحال هذه –وبكل الفرح والمحبّة– لا يسعني إلا أن أشدّ على يدي هذا الشاعر الذي لم تغره بهارج النشر المتسرّع، فظلّ في زمن الخواء الروحي والاستعراضات الجوفاء يعني بقصيدته عناية مثلى، تليق بمن أراد أن تكون له بصمته في عالم يغصّ بالشعراء والمبدعين، وبأكثر منهم من الأدعياء والمتسلّقين!

❒

▪ الهوامش:

(1) من أناشيد السفر المنسي، طباعة: وزارة الثقافة، دمشق، 1998م.

موفق نادر

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في رواية

((ماتبقى لكم)) لغسان

لعل رواية ((ماتبقى لكم)) للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، هي أكثر رواياته خصوصية وإشكالية؛ لأنها تحاول أن تجعل من الشكل الروائي ساحة لصراعات الذاكرة والواقع، ولأنها تطرح رؤى جديدة، تجاوزت فيها رؤى غسان السابقة.

فهي، من حيث التكنيك، كانت شكلاً تجريبياً جديداً، على صعيد الفن الروائي العربي عموماً. فقد أصبحت الصحراء والشمس في هذه الرواية هما المعبر الخطر والحتمي إلى رحاب الحياة، بعد أن كانتا تمثلان في رواية ((رجال تحت الشمس)) العجز والهرب والموت الساذج المجاني.

مدخل:

عنوان الرواية ((ما تبقى لكم)): عتبة يلج منها القارئ إلى عالم النص، وهي كأي نص أدبي تكون بينه وبين العنوان علاقة جدلية، إذ أن العنوان بدون النص يكون عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وكذلك النص من غير عنوان يكون عرضة للتماهي في نصوص أخرى.

في ضوء هذه العلاقة، فإن عنوان الرواية في سياقه اللفظي حساس ومثير على المستوى الحضاري والفني، يورده الكاتب /الراوي/ من وجهات نظر متعددة، من خلال الأبطال، ليثير في نفوسنا السؤال الأهم عما تطرحه الرواية في مقولتها الأيديولوجية.

فالبطل ((حامد)) مثلاً، يخاطب الصحراء: ((أنت تبتلعين عَشَرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة. إنني أختار حبَّك، إنني مجبر على اختيار حبك، فليس ثمَّة من تبقى لي غيرك)). ص18.

وحين وعى حامد هذه المقولة حمل صخرة عذابه، ثم توغل في الصحراء التي اختارها حليفاً؛ لأنه لم يبقَ له غيرها في هذه الرحلة. أما ((مريم)) فماذا تبقى لها، بعد أن ضاعت يافا وغزَّة، حامد ((ليس ثمَّة سوى زكريا والساعة المعلقة على الحائط في نعشها الخشبي)).

ومنذ ذلك الحين، وهي معلقة هناك تدق.. بلا توقف.. تدق.. تدق يا زكريا.. والآن ليس لي غيرك وغيرها ص 19.

بهذا المدلول، يشكل هذا العنوان بؤرة النص؛ لما فيه من تكثيف وشفافية، ما يبرر إطلاقيته وتماهيه، فهو ملتحم بجسد النص التحام حامد بالصحراء. وما فيه أيضاً من العمق والاتساع، ما يجعلنا نستدل بموقف حامد من الجندي الإسرائيلي حين اصطدما في الصحراء: ((فما الذي تبقى لنا وبيننا أيها الشبح الصامت الغاضب؟)).. ص58.

إنه لشيء دال على قدرة النص الفنية في صنع هويته، وتتويج هامته ((بما تبقى لكم)). فكيف لا يكون العنوان وفياً لبنيته، وأميناً لرؤيته؟.

والعنوان بعيد المغزى، يتعدى العلامة، أو اللافتة الإشهارية فهو مدوٍّ كصوت الصمت الذي تفجر من حنجرة مريم، حين صرخت في وجه زكريا ((وأخذت أصرخ فجأة بكل ما في حنجرتي من قوة))،ص69.

حتى أضحى هذا العنوان، السرَّ الذي احتفظت به أم حامد عن المكان الذي دفن فيه سالم. ((لقد حملت معها السروتركتنا، ما تبقى لها؛ ما تبقى لكم؛ ما تبقى لي؛ حساب البقايا؛ حساب الخسارة، حساب الموت، ما تبقى لي في هذا العالم كلّه ممر من الرمال السوداء)) ص 56.

عنوان نابت من "زمكان" الفعل والمواجهة، متجذر في أرضيَّة النص، ومنفتح على الآتي بحجم السؤال.

-دراسة مكونات الرواية.

1-الشخصيات: *أبطال الرواية هم نتاج المنفى، يتقاسمون حياة مشتركة، ملؤها العجز والقهر والإحباط، ولكنهم يختلفون في السلوك والمواقف والرؤى. فحامد ومريم أخوان، وزكريا عشيق مريم*

وخائن للوطن أمّا الساعة والصحراء فهما يرمزان إلى الزمان والمكان اللذين يحتويانهم، ويرتبطان مع حياتهم ارتباطاً وثيقاً.

الشخصيات الثانوية الأخرى، غير الفاعلة في سياق السرد، ولا في تحولاته. هي: سالم، وأم حامد، ووالده.

يطلون من خلال وعي حامد وذاكرته. فسالم البطل الغائب يتكرر ذكره في منولوجات عديدة: ((لقد قتلوا "سالماً" لأنه كان بطلاً مقاوماً. أمّا حامد فلماذا يقتلونه؟)) ص 45. هكذا تقول مريم وهي تحاول طمأنة أخيها على حياته. فيظل هذا القول يقرصه بشدة.

((وأغلب الظن أنها كانت تريد أن تطمئنني، ولم تعرف أبداً أنها حملتني ذلاً جديداً. لماذا يقتلونك أنت؟ تافه آخر... يعيش تافهاً، ويموت تافهاً..)) ص45.

إنَّ هذا النموذج البطولي الغائب الكامن في وعي الشخصية الروائية الحاضرة "حامد"، لا ينفي بطولة تلك الشخصية، بل يفصح عن طاقاتها المخزونة التي تنتظر لحظة تفجيرها.

أمّا والد حامد فهو أيضاً يرد ذكره في تداعيات "حامد" حين أمسكه سالم من ذراعه، قائلاً: ((لقد قتلوا أباك كما أعلم، وأغلب الظن أنك عشت تعلك أسنانك.. وتقول: لو.. حسناً!..)) ص44.

هذه الشخصية الغالبة، كان لها دور محرض على فعل العبور والمواجهة. "وأخذت ذراعه المتدلية كأنها تدعو للحاق به". ص43.

كذلك أم حامد التي نزحت إلى الضفَّة الغربية بعد الاحتلال الإسرائيلي ليافا بفلسطين، بينما حامد وأخته مريم فرّا إلى غزة. فقد تكرر اسمها في سياق لفظي مرات عديدة.

"ولو كانت أمك هنا. لو كانت أمك هنا "هذا الإيقاع له دلالته الرمزية في مبنى الرواية، كما أنَّ له دوراً باعثاً في رحلة حامد عبر الصحراء، وإن كانت أمّهُ غير حاضرة، ولكن حضورها المعنوي ينير أمام حامد السبيل إلى الحل.

وفي الرواية أسماء عابرة، مثل فتحي، وأخته فتحية صديقة مريم أيام الدراسة. هذه الشخصيات غائبة وعرضية، لم تقم علاقات فاعلة في سياق السرد ولا في صيرورته، فهي إشارات مرجعية لفلسطين والمنفى. لا تستوجب التوقف عندها.

-رصد العلاقات بين الشخصيات وفق نظرية العوامل "لغريماس"(2).

-يتطور هؤلاء الأبطال تدريجياً نحو فعل جديد يتفجر في نهاية الرواية. وهم يتبادلون فيما بينهم علاقات ثنائية: (حامد/مريم)، (حامد/زكريا)، (مريم/زكريا).

يتواجهون عبرها، أو يتقاربون، ويفترقون ليلتحموا داخل الإطار المكاني والزماني في خطين متقاطعين أحياناً.

-من حيث الدور الوظيفي الفاعل للشخصيات؛ يمثل "حامد" المحور الرئيس، الذي تتحرك من حوله الشخصيات الأخرى، لتجد سبب استمرارها. وهو يجسد نمط التمرد؛ إذ تجتمع فيه القوة والضعف كما جاء على لسان الراوي. "فخطا إلى الأمام، تاركاً لخطواته تصدر فحيحاً مخنوقاً، مستشعراً ذلك الإحساس بالقوة والصلابة، ولكنه مملوء بالعجز المهيض الكامل"، ص14.

هذا التناقض البسيكولوجي: قوة، عجز، هو ما يتميز به حامد. فهو يدرك ضعفه عندما تستسلم أخته مريم لزكريا. فها هوذا زكريا يخاطبها: "لقد حرصت عليك حرصي على حياتي أيتها البقرة! أمضيت كل أيامي، وأنا غارق في خدمتك بلا كلل فتحت فخذيكِ لأول نتن، وجئت تحملينه في أحشائك، دون أن تكترثي لحظة واحدة بي... وسأقول لأمك: إنك متِّ، وإني دفنتك في

سروال رجل نتن مع امرأة أخرى، لديها خمسة أطفال وستلد طفلاً سادساً في المساء" ص، 32.

ولكن مريم تجيب حامد: "ما الذي كنت تعتقد يا حامد أن أصرف حياتي وأمام سروالك المعلق؛ أستوحي فيه رجلاً من يافا اسمه (فتحي) كان يُحضّر بصمت وكبرياء مهراً يليق بابنة أبي حامد. لقد ضاعت يافا، أيها التعيس!. ضاعت.. ضاعت... وضاع فتحي، وضاع كل شيء، وأنت نفسك علقت هذا النعش أمامي ليدق هذه الحقيقة الفاجعة على سمعي ليل نهار، وأنت الذي عرفتني بزكريا وأنت الذي جعلت أمي تنقلب إلى مجرد وهم". ص39.

من خلال هاتين الاستعارتين يمكن رصد العلاقة بين حامد ومريم وتحديد الحوافز.

أ-حامد يعارض مريم:

حافز الرغبة في شكله الظاهر، التعارض السلبي النشط، يتجه من حامد إلى مريم، فتستقبله مريم بحافز سكوني، ولكنها، وهي تعبّر عن معارضتها لحامد، تنشأ علاقة ثانية:

ب-مريم تعارض حامد بالنظر إلى هذه العلاقة، باتجاهها من مريم نحو حامد، إنما تنظر أيضاً إلى حافز الرغبة في شكله الأبرز: تعارض، وهذا الحافز -كما تعلم- سلبي نشط، نجد مقابله حافزاً سكونياً، هو الاستقبال عند حامد.

يتضح مما تقدم أنّ التمييز بين حافز نشط وآخر سكوني إنّما هو تمييز لحركة العلاقة في المنطلق والتوجه، وبالتالي كشف عن بعض الخيوط المكونة لهذه العلاقة، وعن طبيعة الخيوط في نسيج الأفعال التي تربط بين الشخصيات. ومن هنا كان حامد يرى أنّ قبول أخته مريم بوضعها الراهن ما كان ليتم لو كانت أمها موجودة: كما جاء على لسان الراوي /حامد: "لو كانت أمك هنا، إذا تشاجرا قال لها: لو كانت أمك هنا، وإذا ضحكا، لو كانت أمك هنا" ص 15.

لهذا السبب اتخذ حامد الصحراء حليفاً: "إنني مجبر على اختيار حبك" ص18.

أما مريم فماذا تبقى لها سوى زكريا ليس ثمّة من تبقى لي غيرك.. تتركني وحدي" ص18.

ويمكننا أن نقارن بين الحليف هنا المكان المفتوح "أو المكان المغلق" الخزان" في رواية (رجال في الشمس) حيث الصحراء مكان أليف للعبور إلى الأم، أمّا الخزان فهو مكان مكروه للموت.

ويصبح، وفقاً لما تبقى لهما، مشروعا حياتهما مختلفين:

1-مريم زكريا

الساعة=العبور إلى الموت.

2-حامد الصحراء=العبور نحو الحياة.

غير أنّ الأمور تسير بعد ذلك بالنسبة لمريم، التي تغير مشروعها، حين تربط بين الزمن، وبين خطوات حامد التي تدق في قلبها، مثل الساعة، فتشكل مع حامد محوراً إيجابياً، مشروع الإرادة والفعل.

-حافز التعارض، أيضاً، قائم بشكل لافت للنظر بين مريم وزكريا: من خلال هذه العبارة التي وردت على لسان مريم:

"كان ضئيلاً بشعاً كالقرد" ص16.

نتتبع العلاقة:

3-مريم تعارض زكريا:

حافز الرغبة في شكله الواضح، النفور الذاهب من مريم إلى زكريا، وهو حافز سلبي قوي، نجد مقابله حافزاً سكونياً عند زكريا. لا يعني هذا الاستقبال القبول أو الرفض، فتلك مسألة لا تعنينا، المهم أن فعل الكراهية أو النفور وقع على زكريا وهو يخاطب مريم "أنت أرض خصبة أيتها الشيطانة". ص27.

-علاقة حامد زكريا:

نتابع رصد العلاقات باعتبار محورية حامد. عبر هذه العبارات التي جاءت على لسان حامد:

زكريا له سوابق تدل على سلوكه وموقفه السلبي من الوطن والمواطن. (تقدم الضابط فركله، وتولى جنديان إيقافه على قدميه الواهنتين: "أنا أدلكم على سالم" ثم جاء صوت طلقة واحدة، فيما أخذنا ننظر إلى زكريا وكأننا جميعاً متفقون على ذلك).ص24.

صوت الراوي عن زكريا: "إنّ الصحراء تبتلع عشرة من أمثاله في ليلة واحدة". ص17.

((لو كان حامد ذلك الصغير الملعون ما يزال هنا)). ص64.

وفي مشهد بين مريم وزكريا: ((على أي حال لن يفيدك أن تمضي الليل تفكرين به، أفضل أن تقتلي الوقت نائمة)). ص29.

-في حين أنّ حامد كان رأيه في زكريا (إنه نتن). ص21.

وبصوت مريم: لماذا اسميه حامد؟ إنهما لا يطيقان النظر إلى بعضهما؟ ص57. نستنتج من ذلك:

أن حامد يكره زكريا:

عامل الحقد والكراهية يتجه من حامد إلى زكريا، وبالمقابل، يستقبل زكريا هذا الفعل بحنق ولؤم. وإن هذه العلاقة تمنح الفعل الروائي توتراً، وتسهم في نهوض البنية باتجاه الفعل الأخير، ننتقل إلى علاقة:

حامد-الصحراء.

يشكل الماضي بالنسبة لحامد بأوزاره وأوحاله حافزاً قوياً على عبور الصحراء، وتنشأ بينهما علاقة حميمة تصل إلى درجة التلاحم، ولذلك شغلت الصحراء، بوصفها رمزاً فاعلاً.. مساحة الرد في الفضاء الروائي لكونها مجالاً للتجاوز ومسرحاً للبطولة، فلا عجب إن "كانت مبسوطة أمامه مستسلمة لشبابه بلا تردد، ولخطواته وهي تدق في لحمي، ولكنه مثلهم". ص20.

هذه الصحراء بامتدادها وعريها، بصفرتها الباهتة الموحية، أصبحت مكاناً أليفاً مخلوقاً متدفقاً بالمشاعر.

لهذا فقد وطأها ((دون أن ينتابه خوف أو تردد)) استلقى على الأرض وأحسَّ بها تحته ترتعش كعذراء.. تغرس أصابعه في لحم الأرض وذاق حرارتها تسيل إلى جسد. ص18.

منحته كل شيء عدا الوقت. ص25.

نحن أمام حافز في أبرز تجلياته: الحب، وهو حافز إيجابي نشط يتجه إلى الصحراء، والتي تقابله بحافز سكوني، وفيما هي تستقبله هذا الحافز تعبر عنه إيجابياً نشطاً، فتنمو بين الصحراء وحامد علاقة ثانية:

الصحراء -حامد:

عامل الرغبة في أقصى درجاته الحب الذاهب من الصحراء إلى حامد، الذي يستقبله استقبالاً سكونياً، ثم يعبر عنه بحافز إيجابي حيوي.

من خلال رصد العلاقات القائمة بين الشخصيات، وتحديد الحوافز والأفعال تنضج خيوط اللعبة السردية.

التجول الذي طرأ على شخصية مريم، حين استبدلت دقات الساعة بخطوات حامد في الصحراء، وأصبحت في تواصل مع أخيها. ((ودقت دقتين، وصمت لحظة، ثم بدأت خطواته المفردة، تقرع من جديد في رأسي وفوق الجدار، لقد منحتني هذا النعش، علقته أمامي كي أدفنك فيه، ولكن خطواتك هي التي ستظل تقرع حوله إلى الأبد... وستظل أنتَ خارجاً تكمل رحلتك التي لا تنتهي)).ص 54.

نخلص من ذلك كله أن علاقة مريم مع الساعة هي علاقة كراهية. ولهذا فقد غيرت مريم مشروع حياتها لتصبح مع حامد والصحراء محوراً إيجابياً، في حين أن زكريا والساعة يشكلان محوراً سلبياً. وبين السلب والإيجاب، ينشأ التوتر، وبين الإعاقة والمساعدة تنهض البنية، ويتأزم الفعل الروائي، وخصوصاً. عندما تتلاقى الشخصيات في النهاية.

-بالنظر إلى دور الشخصيات في بنية الرواية وتحولاتها السردية، تعد مريم مفصلاً رئيساً في حركة السرد، لأنها وسيط تقني فني بين مكانين متباعدين، هما مخيّم غزة والصحراء. وبين زمنين: زمن الماضي (الساعة-النعش) وزمن الحاضر (العبور) على مستوى المتخيل.

ومقيدة بزكريا التي تمقته وتبحث عن الخلاص منه من جهة أخرى؛ ولذلك فهي في صراع وقلق تنتظر اللحظة الأخيرة.

وكلما اقترب حامد من الفعل، تنامى لدى مريم الوعي. أمّا الساعة فهي عامل تواصل من خلال مريم، تخولنا أن نسمع وأن نرى بين حامد والصحراء، وبين حامد ونفسه، عبر المنولوجات والتداعيات التي تمر في وعيه بتقنية لغوية تتمثل بقوة التخاطب

الخفية.

ومن خلال هذه العلاقة المنسوجة بالفعل، يمكن التقاط المنطق الذي ينظم هذه العلائق والحوافز التي توجه الشخصيات إلى فعل ما، وهو منطق السببية، فلنقرأ هذه الاستعارة على لسان أحد الرواة وهو يتحدث عن رحلة حامد في جوف الصحراء، "سار شاباً، كما كان مملوءاً بالغيظ والاختناق والحزن، ولم أستطع أن أقول له بأنه انحرف شبراً صغيراً إلى الجنوب سيصل به في الصباح إلى قلب الصحراء والشمس".ص22.

بينما تتواصل مريم مع حامد من غزة عبر الساعة المعلقة على الحائط: "لم يبق منه إلا أصوات خطوات معدنية تدق على الجدار بلا نهاية، مثل عكاز فقد اتجاهه، ولم يبق لي ما أفعله إلا عدَّها وأنت مستغرق في النوم على بعد شبر واحد مني بعيد كالموت" (زكريا) ص21.

من خلال العلاقة بين حامد ومريم على البعد بينهما، أصبحت مريم وحامد شخصية واحدة، وحدهما الفعل والهدف، ولذلك كان بين الحدثين اللذين يقعان في غزة وصحراء النقب شفافية وخصوبة واستجداءة وتطابق في الحدس.

غير أن زكريا الذي يشكل عامل إعاقة، كان له دور فاعل في تأزم الحوادث، حين طلب من مريم إسقاط الجنين، على لسان الراوي: "أنت مجنونة، صدّقيني تفتكين بشبابك من أجله، وغداً ستلعنين أباه والساعة التي لم تستمعين فيها إلى النصيحة، ستتحولين إلى امرأة مترهلة ببطن منفوش، كأنه مصاب بالجدري". ص30.

لكن مريم ترفض "لا أستطيع" وهذه المواجهة الأولى.

–علاقة حامد بالصحراء تجاوزت الألفة إلى الوعي بالواقع والتمرد لإنجاز الفعل كما جاء على لسان الراوي "هذه المرة بدت وقفته حازمة ونهائية، وخيل إليَّ أن قدميه قد غرستا في صدري كجذعيْ شجرة لا تقتلع". ص40.

في حين أن مريم تتابع خطوات حامد، وترقب عقارب الساعة وهي تقترب من بعضها البعض. "يقترب العقربان من بعضهما بتحفز وثبات... وأخذت خطواتها تدق بتسارع لاهث في انتظار اللحظة الأخيرة". ص46.

وفي هذه الأثناء تنهال على حامد صور من الماضي (مقتل سالم، ووالده، وخيانة زكريا). هذه الأحداث تتصارع في داخله لإنضاج الفعل الأخير حين يشتبك مع الجندي الإسرائيلي في الصحراء، ويلقيه أرضاً، ثم ينزع منه سلاحاً، ويرفع السكين في وجهه: "ما الذي تبقى بيننا أيها الشبح الصامت الغاضب". ص58.

بينما تصرخ مريم بملء حنجرتها في وجه زكريا، وتطعنه بالخنجر. "وتناهى إليّ صوت نزيز الدم يتدافع حول النصل، ثم انتفض وتساقط وتكوم بين قدمي الطاولة". ص70.

أ–وفيما يلي صورة بيانية للوحة العوامل الستة في الرواية.

مخطط(أ)

المرسل	الفاعل	المرسل إليه
حامد	البحث عن الأرض/ الأم المفقودة	الصحراء
المساعد	المعيق	الموضوع/المشروع
مريم	زكريا–الزمكان	العبور–المواجهة
	(الساعة–النعش–المخيم)	العودة

ب–رسم توضيحي للوحة الدلالات:

مخطط(ب)

المرسل	الفاعل	المرسل إليه
حامد–أصوات الرواة	حب الوطن المسلوب	الشعب الفلسطيني والعرب والعالم
المساعد	الموضوع	المعيق–زكريا
مريم		الخيانة، التواطؤ
الطهر، العفاف	فعل العبور	العجز –السجن، الفقر
والأم، الأرض	والمواجهة	الضياع
الفئة الوطنية الخالصة		الفئة السلبية
		عوامل تخدم الهزيمة

يكتسب زمن كتابة الرواية "1964" أهمية تاريخية خاصة، لوقوعه قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية 1965، فهو من خلال الرؤية، زمن الإرهاص والتحول السياسي والاجتماعي للنضال الفلسطيني.

رواية "ما تبقى لكم" رحلة فرار أخرى للفلسطيني عبر الصحراء، انتهت ببداية الفعل الثوري، ففي الصحراء الفلسطينية يهرب حامد خجلاً من عاره، بعد أن حملت أخته من رجل نتن اسمه زكريا، ثم تزوجها بصداق مؤجل، والمعجل جنين يخبط في رحمها.

يتوغل حامد في الصحراء، قاصداً أمه في الضفة الغربية، ملاذه الوهمي وفردوسه المفقود. والذي كان غيابها سبباً في الهزيمة والذل.

يلتقي حامد عدوه فوق رمال الصحراء، ويصطدمان وجهاً لوجه، وفي لحظة واحدة رغم البعد المكاني تنغرس سكين مريم في جسد زوجها، ويلتمع خنجر حامد في وجه الجندي الإسرائيلي. وهذه الرواية كأنها فصل واحد لاهث تتقاطع فيه الأصوات وتندغم، ثم تعود لتتقاطع لتندغم من جديد.

زمن القول ليلة واحدة "سأغادر مع غروب الشمس"، ص20. البداية وأضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطاً رفيعاً من الدم" النهاية، ص70.

ب–بنية "الزمكان" الكرنوتوب(3):

إن أهم ما تنفرد به الرواية البنية المعقدة، والتقنية المتميزة، التي منحتها طابع الخصوصية؛ فمن أبرز ملامحها الفنية تلاحم الأمكنة وتداخل الأزمنة في وحدة متوحدة، مما جعلها بحق رواية "الزمكان" الكرنوتوب" حسب نظرية باختين.

محاولة: لقد تجاوز المكان والزمان في المفهوم التقليدي، ففي هذه الرواية لم يعد المكان ساحة للحوادث، ولا الزمان بعداً روائياً له وظائف ودلالات بل أصبح المكان والزمان وحدة عضوية ملتحمة لا يمكن الفصل بينهما، بحيث صار أحدهما يدرك بالآخر. ويمكن أن نسميه "الزمكان"، بوصفه نسقاً تعبيرياً ودلالياً على التاريخي والاجتماعي.

وفي هذه الحالة تنتفي السرعة والتقنيات الأخرى كالاسترجاع والاستباق والاستراحة وما إلى ذلك.

فالمكان: هو مخيم غزة وهو نتاج الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية، وقد بات رمزاً للاقتلاع القسري للشعب

الفلسطيني النازح بالقوة عن أرضه وبيته، وهذا المخيم دال على البؤس والفقر والضياع والقهر، وكذلك الزمن بوصفه فعلاً إنسانياً لا يدرك إلا في المكان، لأنه يدل على زمن التشرد والهزيمة والاحتلال لا يمكن عزله عن مكان النفي والقطيعة والفصم عن الأرض والبيت والأهل والعيش، ومن هنا تصبح الإشكالية معقدة.

هذا الالتحام الزمكاني قد حدد صورة الفلسطيني على الصعيد الاجتماعي والسياسي والثقافي "الأيديولوجي".

وإن هذا الاستيعاب الفني للزمكان تجاوز علاقة الارتباط والألفة بالموجودات بمعنى أن حالة الإقصاء وتجريد الإنسان من كينونته قد أفرز علاقات جديدة نتيجة فقدان الزمكان في "يافا وغزة" الذي انتهى بالنسبة لحامد في الصحراء بالرغم من دورانه المستمر في الحاضر، وبناء عليه فإن زمكان الماضي لا يزال يعيش في وعي حامد، الذي كسر رتابته عبر تيار الوعي وتداعيات الذاكرة. على مستوى المتخيل السردي، أمّا على صعيد الواقع فإن تجربة النفي الإجباري للفلسطيني عن أرضه فرضت نوعاً من الخصوصية في علاقته مع الزمان:

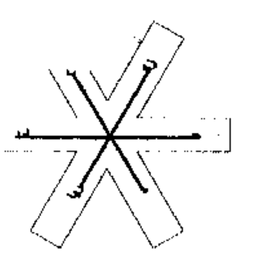
فمهما تعددت الأمكنة وتغيرت الأزمنة في المنافي والشتات، فإن الحلم الفلسطيني يظل مشدوداً إلى زمكانه. فلسطين وزمن الكرامة والسيادة والهوية، فالصحراء امتداد للمخيّم. والساعة ترمز إلى السجن المغلق والمنفى. وإن الذي وحّد بينهما حامد ومريم من خلال تيار الوعي السياسي والاجتماعي. حين أصبح مشروعهما واحداً في التوجه والغاية.

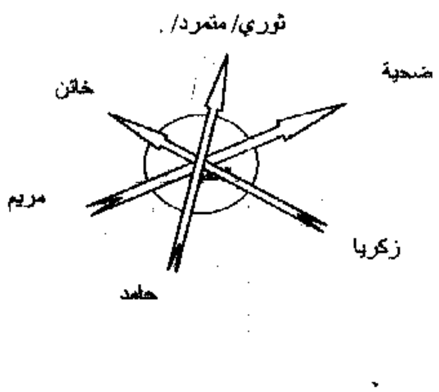
وحينما تخلص حامد من قيود (الزمكان) وتمرد على الواقع في بعديه المكاني والزماني. هرب من مخيّم غزّة، وألقى الساعة على الرمال، لأنها فقدت وظيفتها واستبدلتها بالتوقيت الفلكي، لأن الصحراء مكان جديد. يحتاج إلى زمن جديد. ولابد أن ينتج عن هذا التغيير فعل جديد، وهو فعل الاختراق والتجاوز.

ويمكن أن نخلص إلى نتيجة مؤداها: أن الزمكان في دلالاته ورموزه وأفعاله وتقاطعاته مع الشخصيات الفاعلة في حركة السرد وتحولاته نسق تعبيري يستوعب البعد التاريخي والاجتماعي والثقافي للشعب الفلسطيني، الذي يعيش حياة الاغتراب، فلابدّ أن يبحث عن خلاصه، ويتعامل مع المكان بحركية منسجمة مع حركة التاريخ. وبهذا يكون الزمكان زاوية نظر أيديولوجية فنية.

آ-رسم توضيحي ((الشخصيات المكان)) مخيّم غزّة، 1956.

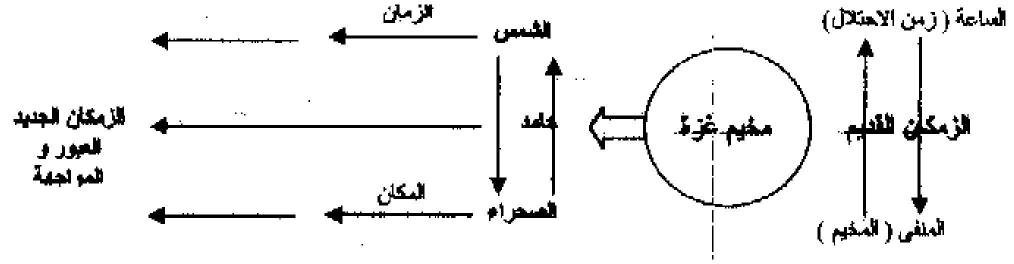
ثوري/ متمرد/.





محورية حامد

ج-رسم توضيحي للزمكان وعلاقته بالشخصيات:



وحدة الزمكان ((البعد الزمكاني))

ج-التكنيك الأدبي:

استخدم الكاتب في هذه الرواية تقنية أكثر تركيبياً وتعقيداً، فقد استفاد من الإنجازات المتقدمة للرواية السيكولوجية "رواية تيار الوعي" واستثمرها بطريقة ناجحة وخصوصاً رواية "الصخب والعنف" للكاتب الأمريكي وليم فوكنر(4).

وإذا كانت اللغة المستخدمة قد اتصفت بميزة التفرد، فإن هذا في الحقيقة، لم يكن غاية فنية فحسب، بل كان نتيجة حتمية لتعدد الرواة، مما حول الرواية من روائي إلى عالم روائيين، استطاعوا أن يقودوا اللعبة السردية بإتقان، وحول رؤية الكاتب إلى رؤى عدد من الشخصيات، تتجاذب وتتنافر، وتتوازى، وتتقاطع حسب زاوية النظر، واختلاف مواقع الرواة من الحدث. فالراوي هو الكاتب الذي يبقى محايداً، وكذلك هو حامد ومريم في آن واحد. فضلاً عن دور الراوي.

فحامد ومريم يلجآن إلى المنولوج الحوار. ومن الواضح أن المنولوغ هو أكثر الوسائل الثلاث أهمية هنا، ولكنه في الواقع حوار داخلي، وبما أن هناك انفصاماً قائماً بين الشخصيات، يرجع المنولوغ إلى واحدة أو أخرى منها.

باستثناء زكريا الذي تشذ عنه القاعدة؛ فهو لا يتكلم مطلقاً، بل حامد ومريم هما اللذان يتكلمان عنه في بداية الرواية المفتوحة يتكلم الراوي عن حامد الذي يقطع الصحراء، وإنه لشيء دال أن تكون الكلمات التالية هي الأولى في الرواية.

((صار بوسعه الآن، مباشرة أن ينظر إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق)) ص13، ويستمر الراوي في السرد حتى... ص18.

ثم يتناول حامد الكلام عنه بدلاً عنه، ويقيم حواراً مع الصحراء ((ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟)) ص18.

تقنية اللغة التي وظفت هي التي سهلت هذا الانتقال من راوٍ للحدث إلى آخر، حيث يبدو هذا الانتقال أليفاً بواسطة هذا التكرار.

الصوتان المتقاطعان: (مريم/حامد) يفصل بينهما المكان ولكن تداعيات اللغة: ((ليس باستطاعته أن يكرهني)) ليس باستطاعتك أن تكرهني؛ تمهد لتحول السياق فيصبح مدخلاً للصوت الآخر. ونقطة تتقاطع عندها الأصوات.

هذا فقد لجأ الكاتب إلى تقنية شكلية بتغيير حجم الحرف الأسود الغامق في عملية الانتقال.

-ثم يعود الراوي للظهور ((ونظر إليها بين ذراعيه ساعة حائط، ولكنها تشبه نعشاً صغيراً. أليس كذلك)) ص19.

ويمضي هذا التتابع حتى نجد التقاطع بين صوت "مريم" مع صوت "حامد" البعيد. وكلمة "تبقى" هي الكلمة التي تمنح هذا التداعي، وتكون نقطة التقاطع بين الصوتين.

((وتركني وانزلق، فوق السلم، ثم صفق الباب... ما تبقى لكم جميعاً. (فما الذي "تبقى" لنا) أيها الشبح الصامت الغاضب)) ص58.

فالصوت الأول بالأسود الغامق هو صوت مريم تحكي عن حامد البعيد.

والصوت الثاني بالأسود الباهت هو صوت حامد.

-منولوغ داخلي ((يخاطب الجندي الإسرائيلي الجالس معه. كما يتقاطع صوت مريم مع صوت الصحراء بتكرار كلمة

"دقات")).

نقطة التقاطع، ويتم هذا التكرار وفقاً للنسيج اللغوي التالي:

((يسير منذ ثلاث ساعات على الأقل، وخطواته واحدة، أحصيها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار أمامي دقات النعش دقات محشوة بالحياة يقرعها فوق صدري))ص20.

فالصوت الأول (بالأسود الصغير الباهت) هو صوت مريم.

والصوت الثاني (بالأسود الكبير) صوت الصحراء، وهي تتحدث عن حامد، ويكون التقاطع في كلمة (دقات).

كذلك يمتد هذا التقاطع بين صوت زكريا مع صوت حامد للصحراء.

ضمن السياق السردي التالي:

((أنت أرض خصبة، أيتها الشيطانة... أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول)) ص27. نقطة التكرار اللغوي ((أرض خصبة)) هذا التقاطع يجد ذروته في النهاية لحظة المواجهة التي تتم في آن واحد رغم البعد المكاني، حيث يزداد التوتر وفوضى الأصوات فتسحب المواجهة توترها على الشكل، ويعبر الشكل المتوتر بإخلاص عن توتر لحظة المواجهة وفوضاها.

د–التأويل:

تنطلق الرواية من تصور نابع من وعي المرحلة التاريخية التي يمر بها الشعب الفلسطيني، فهي ترى أن كل طريق بعيدة عن الوطن مآلها الفشل والموت.

فمن خلال تحليل بنية الرواية، ومعرفة الوظائف التي تمارسها والعناصر والدلالات التي تنتجها، يتضح لدينا أن هذه الرواية تمثل مرحلة الإرهاص والتهيؤ للفعل، وهي تتأرجح بين السؤال الذي طرحته في المرحلة الماضية، وبداية الفعل الذي يشكل الخطوة الأولى في الطريق الطويل. وبين السؤال والفعل تتبلور الشخصيات.

من المنطقي أن يسبق الفعل حركة تخرق الصمت والسكون، فعالم الرواية يضجُّ بالنبض والحركة، خطوات حامد تدق على صدر الصحراء، وتقرع في رأس مريم كجرس إنذار. والساعة "النعش" المعلقة على الجدار لا تتوقف عن الدق، والجنين في رحم مريم ينبض ويتجاوب مع خطوات حامد في الصحراء، وذكريات الماضي تستيقظ في ذاكرة حامد ومريم. حتى صوت الصمت يدق.

هذه الحركات المدوية في رأس حامد تتحول تدريجياً إلى موقف صلب؛ استمده من الصحراء التي كانت له أمّاً وحبيباً ومعلماً.

وبعد أن تخلص من قيود الزمكان (المخيّم، وزمن الاحتلال). تنامى وعيه مع الصحراء وألقى ساعته على الرمال، فصنع زمكانه الجديد، حين أنجز فعل المواجهة مع الجندي الإسرائيلي. الذي يرمز إلى العدو الخارجي، أمّا مريم فبدل أن تلد الخيانة، ولدت الإرادة التي غرزت السكين في جسد زكريا الذي يرمز إلى العدو الداخلي، وهذا ما يفسر مرحلة الوعي عند غسان الفلسطيني.

أمّا اغتصاب زكريا لمريم فيقابله اغتصاب العدو للأرض، وإن قتل مريم لزكريا الخائن هو الذي يفتح الطريق لمواجهة العدو الخارجي.

والرواية –هنا– تقول:

إن العدو الخارجي امتداد للعدو الداخلي، ولا يكون فعل المواجهة حاسماً مالم تتطهر الأمة من أعدائها الداخليين.

ومريم في الرواية رمز للطهر والعفاف والأرض والقضية والتراث الديني ((أم المسيح عليه السلام)) والرواية هي بداية مفتوحة، وولادة فجر جديد.

(1)**غسان كنفاني**: "ما تبقى لكم" مؤسسة الأبحاث العربية "بيروت" ط3، 1983.

(2)**غريماس** (A.J.G.reimas 1917): ناقد أدبي فرنسي، دكتور في الآداب عام 1949 (السوربون) وفي الإسكندرية وفي القره، صاحب مساهمة علمية وتأسيسية في تطوير النقد الحديث انطلاقاً من علم الألسنية الحديث، استفاد من إنجازات

(بروب) وبارت وبخاصة نظرية العوامل أو الحوافز التي أوجزها في ستة عوامل رئيسية، هي التي تشكل البنية المجردة في كل خطاب روائي.

(3)"**الكرنوتوب**" –مصطلح من نحت الناقد الروسي" ميخائيل باختين" ويعني به النسق التعبيري الفني على المستوى الإنساني والحضاري.

ولأهمية هذا العنصر المركب أنشأ (باختين) كتاباً تحت عنوان (أشكال الزمان والمكان في الرواية) وقد ترجمه يوسف الحلاق، وطبعته وزارة الثقافة بدمشق عام 1990.

(4)**وليام فوكنر**: كاتب أمريكي، صاحب رواية ((الصخب والعنف)) التي وظف فيها الساعة توظيفاً سلبياً، في حين أن الكاتب غسان استخدم الساعة استخداماً إيجابياً، إذ جعلها مدعاة للبحث عن زمن جديد هو زمن الاختراق والتجاوز لحالة العجز والإحباط والقهر.

فرحان محمود اليحيى

□□

متابعات... متابعات... متابعات

الحدس والرؤية في

يبدو الشاعر غسان لافي طعمة في ديوانه الثالث (مهاد الروح)(1) أكثر انتصاراً أو انتماءً إلى الشعرية التي يستعيد منها ذاته وروحه ومشاعره حلم يقيم متعته الجمالية بأقصى ألقها فالشعر لديه اكتشاف لجمالية أحاسيسه الجمالية بالداخل والخارج فيقترب من البوح الشفيف الذي يسرب حنينه إلى باكورة الحياة والأشياء فالشاعر بدءاً من عنوان الديوان وانتهاء بعناوين القصائد يسعى إلى تأكيد توجهه إلى تحرير جمالية الشعرية التي تشكل مركزية مذهبه الفني والإبداعي وسوف نقف في قراءتنا هذه عند بنى الفضاء الجمالي في الشعرية حيث يستند غسان لافي طعمة في بناء قصائده على الحاسة الجمالية واستجلاء مظاهرها وقيمها شعرياً حيث يتبدى الجمال عبر البنية الشعرية لديه (بصورة الشعور الذي تثيره الأشكال الفنية في النفس فإذا كان الفن هو خلق الأشكال الممتعة فالجمال هو الشعور الذي تثيره هذه الأشكال)(2). وفق هذا المنظور يولد غسان لافي طعمة الجمال في شعريته من خلال بنيتها الشكلية التي تثير فيه الشعور بالجمال، لنلاحظ فضاء هذه الإثارة في قصيد (مرمريتا)(3):

(سحر يسيل على السفوح
وقرية تغفو على صدر القمر
يتنادمان كعاشقين
يزفها من ضوئه
وتزفه أحلى الصور
رباه ما هذا الجمال
يفيض من أعلى التلال
فيرتديه المنحدر
رباه ما الوديان إلا نغمة

بحت على شفة الوتر
كم ربة للحسن مرت فوقها
فإذا حصاها من درر
كم ربة للحب حلت في منازلها
فطاب المستقر)

تفور هذه القصيدة بمجموعة صور تتماوج في تلاحق رشيق ترسم جملة المظاهر الحسية للقرية القائمة على الإدهاش الجمالي فتحقق القصيدة إيقاعاً عالياً لمظاهر الجمالية حيث العلاقة بين القرية تغفو على سطح القمر وسحر السفوح التي تسيل علاقة عاشقين يمزجان جمالهما الخاصين إذ تزق الطبيعة ضوءها للقرية بينما هي تزقه أحلى الصور حتى تصير الوديان نغمة من الجمال يتردد صداها في كل شيء إنها تسمو حتى تبلغ سموها الأسطوري الذي يستذكر آلهة الحب والجمال وتكتسي هذه المعاني الألفاظ المنتمية إلى لغة الجمال الخالص (السحر- السيلان- الزق- الفيض- الحسن- الجمال- الطيب- الحلاوة- العلو- النغمة)، تكسي المعاني حلة سندسية متألقة تسمو بها توقيعة الكامل (متفاعل) إضافة إلى التوقيعة الجمالية للألفاظ والصور إلى موسقة عالية تشع جمالها الذي يثير الشعور بقوة الجمال الذي تضج به القصيدة والشاعر يصر عبر ديوانه على بناء هذه الحالة الجمالية بتصاعد يؤكد على انتماء شعريته إلى وهج هذا النهج:

(تسيل على حرير الصدر
تحضنها وتبعث في قساوتها
شموساً كونتها بسمة الطفل المعرش
في ثنايا الروح
ينتظر الحب الجسد
وأنا البعيد
يجيء من حلم
ويفترش الشذى
نرسيس ينبض في شراييني
ويبعثني شراعاً للحياة
تدب في ألق السطور
وأنت في الشك الجميل
تشابكين سطورك الملأى
بوهج الغابة العذراء
حول قصيدة((4)

إن الشاعر يشابك الجمال الذي يثيره عبر صوره الشعرية جمال الحياة حتى يبلغ أسطرة (نرسيس) الذي يسرف بحب ذاته لفتنة جمالها لكن الشاعر هنا يكتشف هذا الجمال من انتمائه الصوفي إلى عشق الجمال الخارجي (الطبيعي) الذي يلقى في داخله منزلاً رحباً فيتكاملان وإذا كان الجميل هو اللبوس المضيء للشعرية أو مولدها بتعبير أدق في تجربة غسان لافي طعمة. فإن السمة البارزة لهذا الجميل هو أنه ضيع الشاعر وليس تصويراً نقلياً من الطبيعة إذ (قد يقف المظهر الطبيعي في العمل الفني، حجر عثرة أحياناً عند تكوين الصورة فحتى يحقق الفنان هدفه يتجه إلى بتر الصلة بين عناصر صوره والعالم المرئي المألوف وحينما لا ينجح في محاولته يرتد حتماً إلى النقطة التي بدأ منها، أي إلى تملي صور طبيعية ويمسي الفنان عندئذ فناناً عادياً)(5)، أي إن الجمال الشعري هو بناء تخيلي جديد يعكس الشاعر عبره تجربته الآتية وانفعالاتها الخاصة المتفردة (فمرمريتا أو القصير) كما استعادها الشاعر قصائد لم ينقل لنا إلا صورتها الحلمية الشعرية التي تقطع صلتها مع هندستها الطبيعية بل

نحسمها خيالان جماليان لا يمسان أو يدركان بأوصافهما بل نتمثلهما عن طريق التخييل الشعري المسرف بهندسته الجمالية الجديدة:

(هذي القصير وهذي الروح والبدن

إني أحب وبيت القلب مرتهن

خدين عاصي الهوى يرتاح في كبدي

عطر من الوحي اوالإلهام يختزن

سقيا لصفصافة أرخت ذوائبها

على رفاق ألوفا حلوا وظعنوا)(6)

كما نلحظ ذلك بتألق أوهج في مرمريتا كما مر معنا:

(سحر يسيل على السفوح

وقرية تغفو على صدر القمر

يتنادمان كعاشقين

يزقها من ضوئه

وتزقه أحلى الصور)

نلاحظ أن الجمال بوصفه شرفة الإبداع البنائي للشعرية يتسم بالإسراف الصوفي في العميق الذي يحول الجمال عبر الخيال الصوفي الفاتر إلى اختراقات سامية يخترع صوراً مبتكرة ومشرقة بقوة، إنها سيولة من سيولات الروح نستدلها في ألق الصور المنساحة في القصائد وعذوبة الألفاظ ونقاوة قاموسها الدلالي المنحاز إلى الإشعاع الجمالي حيث يجد القارئ إسرافاً في استعمال الألفاظ الدالة على الجمال والروح والسيولة والوهج والنورانية:

(أصبحت أقرب من تباشير الضياء

إلى النهار

فكيف أمحو من كتاب التوهج يا أميرة

(شراعاً من ندى الكلمات

ننسجه بضوء العين

نبض الروح)(8)

(تورق الأغصان حانية

تمد ظلالها ويسيل ماء)(9)

(هتفت وسال هتافها خمراً شذى

يا طفلي الظمآن قد نضج السفر)(10)

(يسيل قلبي إلى لقياك يا بلد

كما يسيل للقيا الوالد الولد

يسيل قلبي ولو أغضبت باصرتي

رفت لك الروح وجداً وانتشى)(11)

إن قارئ ديوان مهاد الروح لغسان لافي طعمة لا شك أنه يكتشف ماهية الفن الشعري في الديوان الذي يقوم على الحدس والرؤيا في صياغة العالم الشعري الذي لا ينفصل عن التجربة الذاتية للشاعر التي تمنح القصيدة روحاً جمالية مما ينفي (أن

يكون الفن الشعري واقعة عادية وهذا لا يعني في شيء أن يبنى الفن بناء مادياً لأن ذلك يتنافى مع طبيعته التي تنحصر في روح التجربة الفنية وفي مغزاها ودلالاتها وتأثيرها ومن ثم فهو يطرح المادة في سبيل الفن أو من أجل استخلاص الفن((12). هكذا تتجلى شعرية غسان لافي طعمة شروعاً شفيفاً في استخلاص الجمال الشعري وتحريره في سلاسة روحية تسيل من أعلى القصيدة سفحاً متوهجاً.

▢

- هوامش:

(1)–غسان لافي طعمة: مهاد الروح، منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق 2000.

(2)–هريدت ريد: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ص 37.

(3)–غسان لافي طعمة: مصدر سابق، ص 54.

(4)–المصدر السابق: ص 66.

(5)–عبد الرؤوف برجاوي: فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة بيروت 1981، ص 36.

(6)–مهاد الروح: ص 9.

(7)–مهاد الروح: ص 21.

(8)–مهاد الروح: ص 44.

(9) –مهاد الروح: ص 79.

(10) –مهاد الروح: ص 83.

(11) –مهاد الروح: ص 87.

(12)–د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1981، ص 18 + 19.

خالد زغريت

▢▢

متابعات... متابعات... متابعات

بحوث

العدد الماضي

اشتمل العدد 370 من مجلة الموقف الأدبي لشهر شباط –فبراير– 2002 على البحوث الآتية:

1–ما النظرية؟ جوناثان كالر. ترجمة: رشاد عبد القادر.

2– نظرية تحليل الخطاب. د. مازن الوعر.

3–في تخييل معنى سير الشعر. د. طاهر الهمامي.

4–العين والعتبة. د. علي حداد.

وتكاد موضوعات هذه البحوث تشكّل ملفاً اهتمت المجلة بتقديمه في هذا العدد الذي يبدو متميّزاً نظراً لأهمية البحوث في الدراسات النقدية والأدبية، وسنعرض لها في عجالةٍ تُلقي الضوء على جانب من أهم النقاط البارزة فيها.

أولاً: ما النظرية؟. تأليف: جوناثان كالر. ترجمة: رشاد عبد القادر.

يتناول الباحثون (النظرية) بوصفها سلسلةً من (المناهج) إلاّ أن معالجات البنيوية والتفكيكية، والنقد النسوي، والتحليل النفسي، والماركسية والتاريخية الجديدة، لديها الكثير مما تشترك به، ولذلك اتُفق على (نظرية) وليس على مجرد نظريات.

إن النظرية قد غيّرت طبيعة الدراسات الأدبية، ولا يعني ذلك الدراسات الأدبية، في صورتها المتماسكة من الفكرات والمبادئ لأنها مجموعة من الأسماء (الأجنبية غالباً) فهي تعني على سبيل المثال: جاك دريدا. ميشيل فوكو. لوس إرغاري. جاك لاكان. جوديث باتلر. لويس ألتوسير. غياتري سبيفاك.

ينبغي للنظرية أن تكون أكثر من مجرد فرضيةٍ لا يمكن لها أن تكون واضحةً، فهي تنطوي على علاقات معقدةٍ من الصنف المنظوم بين عددٍ من العوامل، ولا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولةٍ، إذا أبقينا على هذه العوامل في الذهن، سيغدو فهم ما يُعرف باسم (النظرية) أمراً سهلاً.

إن وصف طبيعة الأدب أو مناهج الدراسة ليست سوى جزءٍ من النظرية، لأنها لفيفٌ من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده إلى أبعد حدّ، ولكن أبسط شرحٍ لما يجعل من شيءٍ ما نظريةً هو: لقب النظرية التي يمكن أن يشير إلى الأعمال التي نجحت في تحدّي الفكر، وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقولٍ أخرى غير تلك التي ينتمي إليها بوضوح". ومع ذلك فهذا الكلام ليس تعريفاً شافياً. إلاّ أن المشتغلين في الدراسات الأدبية قد تبنّوا أعمالاً من خارج مجالهم لأن تحليلاتهم للغة أو العقل أو التاريخ أو الثقافة قدّمت تفسيراتٍ جديدةٍ مقنعةً للمسائل النصيّة والثقافية، والنظرية بهذا المعنى ليست نسق مناهج للدراسات الأدبية. بل مجموعة غير محدودة من الكتابات عن أيّما شيءٍ تحت الشمس. بدءاً من أكثر المشكلات التقنية للفلسفة الأكاديمية إلى الطرق المتغيّرة التي يتحدّث بها الناس، ويفكرون في هذه المسائل، ويشمل النوع الأدبي لـ (النظرية) الأعمال الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، والدراسات السينمائية، والجنوسة [ذكر/ أنثى] وعلم اللغة والفلسفة والنظرية السياسية والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي وعلم الاجتماع...

إن التأثير السليم للنظرية هو مناقشتها لـ (الحسّ السليم)، ولكن كثيراً ما تكون النظرية نقداً مشاكساً للحسّ السليم وأفكاره، وهي محاولة لإظهار أن ما نسلّم به جدلاً، على أنه (حسّ سليم) ليس إلاّ بُنياناً تاريخياً، أو نظريةً معينةً حدثَ أن بدت طبيعيةً تماماً لدرجة أننا لم ننظر إليها إلاّ كذلك، ولهذا فقد انطوت على مساءلاتٍ كثيرةٍ تخصّ المعنى، والمؤلف، والقراءة والنص...

يناقش (فوكو) في كتابه (تاريخ الجنسانية) ما يدعوه بالفرضية القمعية، التي ترى أن الفكرة السائدة عن الجنس أنه شيءٌ قمعته العصور السابقة، في حين كافحت العصور الحديثة من أجل تحريره، ولذلك رأى فوكو أنه "فكرة معقدة، أنتجته سلسلة من الممارسات، والتحقيقات، والأحاديث والكتابات–الخطابات أو الممارسات الخطابية التي تضافرت في القرن التاسع عشر" وساهم فيها الأطباء والأدباء ورجال الدين والأخلاقيون، وارتبطت بفكرة قمع الجنسانية، غير أن هذه الخطابات تقدّم الجنس على أنه شيءٌ سابق على هذه الخطابات ذاتها. وقد تقبّل المحدثون هذه الصورة ورموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بتهمة محاولة الهيمنة على الجنس وقمعه، إن السلطة في رأي فوكو، هي المعرفة. السلطة في هيئة المعرفة، أو المعرفة بكونها سلطة، ونظريته في الجنس وتوصيفه كانت على جانب من الأهمية للمشتغلين بدراسة الروايات إضافة إلى الذين يشتغلون في مجال الدراسات عن السحاق ودراسات الجنسية المثلية ودراسات النوع. الجنوسة بوجهٍ عامٍ فكان مبتكر موضوعاتٍ تاريخيةً جديدةً من مثل (الجنس) (العقاب) (الجنون) بوصفها أبنيةً تاريخية تشجع على تفحص الدراسات الخطابية التي ربّما خلقت في عصرٍ ما الأشياء التي نسلّم بها جدلاً. بما فيها الأدب.

يناقش (جاك دريدا) الكتابة والتجربة في كتاب (اعترافات) جان جاك روسو، وقبل الدخول إلى المناقشة يلتفت الباحث إلى الخلفية الفكرية التي تميّز الفلسفة العربية فيها عادة (الواقع) من (المظهر) تميّز الأشياء ذاتها من تمثيلاتها. الفكر من العلامات التي تعبّر عنه، ووفق هذه الرؤية، ليست العلامات أو التمثيلات إلا سبيلاً لبلوغ الواقع، والحقيقة، والأفكار التي يجب أن تكون شفافةً قدر المستطاع.

إن روسو يتبع هذا التقليد الذي استحال إلى الحسّ السليم حينما كتب: "جُعلت الغايات كي ننطق بها. فالكتابة لا تنفع إلاّ بوصفها ملحقاً على الكلام" وعلى ذلك فإن دريدا يرى أن روسو يحتاج إلى الكتابة، لأن الكلام يُساء تفسيره. وبوجهٍ عام، يحتاج روسو إلى العلامات لأن الأشياء ذاتها غير مرضية... فالعلامات والإضافات هي المسؤولة في الواقع عن الإحساس أن ثمة شيئاً كـ (المرأة) بديل الأم التي لم يرها قط.

يمكن إدراكه... والفكرة المبنية على الحسّ السليم عن الواقع بوصفه شيئاً حاضراً، وعن الأصلي بكونه شيئاً كان حاضراً ذات مرة. هي فكرةٌ واهية، فالتجربة تتوسطها العلامات دائماً، ويقدّم الأصلي على أنه ثمرة العلامات والإضافات.

لقد رأى دريدا في نصوص روسو "أنْ لا شيء يقع خارج النصّ" حين تظن أنك تخرج عن العلامات والنص، إلى الواقع ذاته، فإن ما تلقاه هو نصٌّ إضافي، وعلامات إضافية.

(سلاسل إضافات).

في نموذجي (فوكو) و (دريدا)، تباينات كثيرة إذ يقدّم الثاني قراءة للنصوص وتفسيراً لها.

فيعيّن منطقاً يشتغل في النصّ في حين أن زعم الأول لا يستند إلى النصوص مع أنه يورد بعض الوثائق والخطابات الفعلية، لكنه يقدّم إطاراً عاماً للتفكير في النصوص والخطابات، ويبيّن تفسير دريدا المدى الذي تكون فيه الأعمال الأدبية ذاتها كاعترافات روسو أعمالاً نظريةً، فهي تقدّم محاجاتٍ تأمليةً واضحةً عن الكتابة. الرغبة. البديل أو الإضافة (الملحق) وهي توجّه التفكير في هذه الموضوعات بطرق تتركها مضمرةً، ويعتزم فوكو من جانب آخر، لا أن يبيّن لنا المدى الذي تكون فيه النصوص ذات تبصّر وحكمةٍ، ولكن المدى الذي تخلق فيه خطابات المشتغلين الذين يزعمون بتحليله، فحسب، ويظهر دريدا كيف أن الأعمال الأدبية هي أعمال نظرية، في حين يظهر فوكو كيف أن خطابات المعرفة هي خطابات منتجة على نحوٍ خلاّق.

إن مثالي فوكو ودريدا أن (النظرية) تنطوي على ممارسةٍ تفكيريةٍ. وصف الرغبة. اللغة. وسوى ذلك مما يتحدّى الأفكار المعترف بصحتها وهذا يحثّ على التفكير في المقولات التي قد يُدرس فيها الأدب. ويُبرز المثالان اتجاه الحركة الرئيسية للنظرية الحديثة وإظهار أن ما فكر به أمراً أو أعرب عنه بوصفه طبيعياً، هو في الواقع تاريخي، ونتاج ثقافي"..

ويُختتم البحث بنقاط النظرية الأربع، وهي:

1-إن النظرية متخللة الفروع المعرفية، خطاب له تأثيراته خارج حقله المعرفي الأصلي.

1-النظرية تحليلية وتأملية، سعى لاستنباط ما هو متورط فيما ندعوه بالجنس أو اللغة أو الكتابة أو المعنى الفاعل.

3-النظرية نقدٌ للحسّ السليم، نقد للمفاهيم التي تُتخذ على أنها طبيعية.

4-النظرية فعل انعكاسي. تفكير حول التفكير. تقصّ للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء. في الأدب، وفي الممارسات المنطقية [غير الحدسية] الأخرى أو الاستطرادية.

ويرى الباحث أن (النظرية) لا نهائية، لذا لا يمكن إتقانها، وهي مجموعة كاملة من الكتابات تتزايد باستمرارٍ، وكانت مبعث خوفٍ...

إن طبيعة النظرية هي أن تفكك عبر تصارع المقدمات والمسلمات، ما تفترض أنك تعرفه، لذا فإن ثمرات النظرية لا يمكن التنبؤ بها... ولن تجعل منك هذه الدراسة الموجزة -كما يقول المؤلف- سيد النظرية، ليس لأنها دراسة موجزة تماماً، ولكنها تجمل خطوط الفكر الهامة وميادين السجال، لا سيما تلك التي تندرج ضمن الأدب، وتقدّم هذه الدراسة أمثلةً عن البحث النظري، وهي فصلٌ من كتاب (النظرية الأدبية)- على أمل أن يجد القرّاء النظرية ذات قيمةٍ وجاذبيةٍ، وأن يستغلّوا فرصة تذوّق متعة التفكير.

ثانياً: نظرية تحليل الخطاب. النشأة والتطوّر والبناء. د. مازن الوعر:

يواصل د. مازن الوعر. دراساته الرهينة في (اللسانيات) التي احتلت حيّزاً واسعاً من الخطاب النقدي الحديث، فيفصّل القول في بناء نظرية شموليةٍ قادرةً على تحليل الخطاب اللساني، تقوم على أسس علميةٍ معروفةٍ في بناء النظريات الفيزيائية- وهذا يوضّح الاختلاف مع البحث الذي سبقه قبل قليل- التي رأى علماء اللسانيات الاجتماعية أن يكون لها أبعاد علمية وجمالية كي تمسّ جوهر الطبيعة الإنسانية.

1-تصور مناهج الدراسة في اللسانيات الحديثة:

إن الدراسات الجدية للخطاب المنطوق، مع أنها ما زالت في بدايتها، إلاّ أنها حصيلة مشاركات علماء الاجتماع والأجناس والنفس والفلسفة. ومع أن اللسانيين يتفقون على أن الاتصال الإنساني يوصف من خلال المعنى، والمبنى، والجوهر، إلاّ أنهم يختلفون حول حدود اللسانيات من حيث البداية والنهاية.

يرى (ج. فيرث) أن اللغة ذات دلالة عندما تكون فقط في سياقها أو مقامها –حسب مصطلح البلاغيين العرب– بينما يرى (ليونارد بلومفيلد) أن اللساني لا يستطيع أن يعرف المعاني أو يحدّدها، لذلك يتوجّب عليه أن يستعين بخبراء علوم معرفية أخرى.

لأن (المعنى) مسألة متشابكة تحتاج إلى جهود متضافرةٍ لحلّ إشكالاتها. مع ضرورة اهتمام اللساني بالصفات الصوتية والنحوية والمعجمية المتجلية في النطق الإنساني عامة، وهذا ما ركّزت عليه الدراسات الأمريكية التي جاءت بعد (فيرث) فاهتمت بعلم الأصوات والوصف الصوتي للغات، وبعلم الصرف وبالوصف الصرفي للغات البشرية، ولا سيما المفاهيم المتعلّقة بالفونيم ووصفه (أساليب الاستكشاف) التي تهتم بعزل الفونيم والمورفيمات ثم لتحديد الآلي–الميكانيكي لحدود الفونيم ثم تصنيف الكلمات..

ثم قدّم (تشومسكي) رؤيته التي أثبتت استقلالية النحو عن المعنى منتقداً التحليل اللساني السابق لأن مواده ونماذجه الكبيرة ليست ضرورية، ومن ثم لم تكن دقيقةً وكافية.. لذلك رأى أن تنصّب الجهود معرّفةً المعرفة العميقة غير الظاهرة للمقدرة اللغوية الموجودة في الدماغ عند المتكلم والمستمع...

والنظرية التي صاغها تشومسكي وعمل فيها أتباعه، على الرغم مما قدمته في مجال اللسانيات إلاّ أن الزمن فاقم الأمرَ، ورأى نقاده أن المشكلة لا تكمن في المفهوم المثالي للمقدرة اللغوية فحسب، وإنما في نسبة هذا المفهوم أيضاً، وأثبتت دراسات عددٍ من اللسانيين الاجتماعيين الأمريكيين أواخر الستينيات أمثال روز، ومكولي، ولايكوف أن اللساني لا يستطيع أن يدرس النحو بمعزل عن المعنى، وهذا ما حدا بعددٍ من أتباع تشومسكي إلى الانضواء تحت علوم معرفية أخرى تبحث في العملية الكلامية ضمن سياقاتها المختلفة.

2-المحاولات الأولى لتحليل الخطاب اللساني:

رأى (هاريس) لدى استقرائه النحو، إمكانية وضع مجموعات من الكلمات وتوزيعها بانتظام لإنتاج مجموعة من الصفات (ص) التي تحدث قبل مجموعة الأسماء (س) بالإنكليزية، واقترح تطبيق التحليل التوزيعي على النص كله بغية اكتشاف البنية التي تقع فوق بنية الجملة... والهدف من ذلك عزل وحدات النصّ بالتساوي على الرغم من أنها ليست بالضرورة متشابهةً في المعنى.

لكن منهج (هاريس) ظلّ محصوراً به، ربما لأن نتائجه لم تكن مهمةً... وبرزت الإرهاصات الدلالية على يد (ف. ميتشال) في مقالته (الشراء والبيع في قورنية) حيث حدّد طبيعة السياق وعناصره والمشاركين فيه. ويرى الباحث أن أي نصّ منطوق ينبغي أن يحلّلَ طبقاً للمستويات الآتية:

1-المستوى الصوتي

2-المستوى النحوي (التركيبي)

3-المستوى الحوارية (المحادثة)

4-المستوى السيميائي.

وتنضّم بنى هذه المستويات إلى بعضها فتشكل وحداتٍ كبرى في المستويين النحوي والصوتي أما المستوى الخطابي، فقلةٌ هم الذين اتفقوا على تحديد بنيته.

3-الوظائف اللغوية في الخطاب اللساني.

يورد الباحث مثالاً على هدف تحليل الخطاب من معرفة وكشف القواعد التي تصف كيفية الوحدات وتركيبها، وأن طبيعة الخطاب لا يتألف من سلسلة جمل نحوية فحسب، لأن تحليلية يجب أن يهتم بالاستعمال الوظيفي للغة وهو ما يسميه (هايمز): (الفعل الكلامي) أو (الحدث الكلامي) الذي يمثّل مستوى يتميّز من مستوى الجملة ولا يمكن معرفته وتحديده من خلال مستوى النحو.

وقد اختلف حول عدد الوظائف التي تقوم بها الوحدات اللغوية، فاقترح (أوستن) أن هناك عشرة آلاف وظيفة، واقترح (سنكلير) اثنتين وعشرين وظيفةً، بينما اقترح (سيرل) رقماً يتوسط العددين السابقين... وعدّ (لابوف) وسواه النطق (الكلام) الوحدة الأساسية للتحليل. لكنهم بعد دراسة أمثلة متعددة شعروا بالحاجة إلى وحدة أصغر دعوها (النقلة) ذلك أن النقلات يمكن أن تكون جنباً إلى جنب مع النطق كما هي الحال في المثال التالي الذي يحوي فيه العنصر (آ) نقلتين اثنتين:

آ-هل تستطيع أن تخبرني لماذا تأكل كل هذا الطعام؟

ب-من أجل أن يجعلك قوياً.

آ-من أجل أن يجعلك قوياً. نعم من أجل أن يجعلك قوياً. لماذا تريد أن تكون قوياً؟.

وهذا المثال يوضح أن النطق (الكلام) ليس هو الوحدة الأساسية للتحليل اللساني، ويعتقد بعض المحللين أن معرفة هذه الوظائف تتم عن طريق أوصافها وعلى نحوٍ حدسي بينما رأى آخرون أنه لا بد أن تكون هناك قواعد معينة من أجل شرح كيف يمكن لبنيةٍ نحويةٍ معجميةٍ معينةٍ أن تدرك وظيفةً ما في حالةٍ معينة.

4-صياغات الخطاب اللساني:

إن (فيرث) أثبت وصف النصّ وتحليله، وأثبت (تشومسكي) وجوب الاعتماد على الحدس (الذهن) بينما اقترح (جان ليونيز) أن ثمة ثلاث مراحل من التجريد بين المواد اللغوية الخام والمواد اللغوية المصنوعة:

1-المرحلة التنظيمية: يتجاهل المحلل فيها ظواهر معينة مثل زلّات اللسان، والتردد والتكرار والتصحيحات التي يجريها الشخص على نفسه.

2-المرحلة المعيارية: يتجاهل المحلّل فيها التنوع ويعالج فقط المواد التي يمتحنها والتي تشكّل تجانساً في التكوين مع مراعاة مستويي الصرف والخطاب.

3-المرحلة السياقية: وفيها يتم فصل الجمل عن سياقها ومعالجتها على أنها وحدات معزولة.

وفي حين يعتمد الفلاسفة على المواد التي فُكّت من سياقاتها، وعلى المواد التي لا تعتمد على الجمل، فإن النحاة يهتمون بقواعد الجمل وطرائق استعمالها. خلافاً لاهتمام محللي الخطاب الذي يهتمون بطرائق الاستعمال النحوي نفسه مع معرفة كيفية اجتماع النصوص التي تشكل الخطاب...

5-نحو بناء نظريةٍ لتحليل الخطاب اللساني:

تفصل (ديبورا تانن) بين مصطلحي النصّ، والحديث في نظرية تحليل الخطاب، لأن النصّ نثر مكتوب، والحديث كلام منطوق. ويستعمل مصطلح الخطاب في طرائق مختلفة ليدلّ على أيّ شيءٍ يقع خارج إطار مفهوم الجملة في المكتوب والمنطوق.

ويبيّن (وليم برايت) أن الخطاب المنطوق يستعمل علامات النظم التي تسم عادة الخطاب الشعري المكتوب... وهذه الآراء تُظهر أن ما يسعى إليه اللسانيون من خلال تحليل أشكال الخطاب هو معرفةُ ماهّية المبنى والمعنى في الخطاب وكيفية عملهما لخلق التجانس والتماسك والترابط المنطقي في ذلك الخطاب...

وينتهي الباحث في بحثه التخصصي المفيد إلى مجموعة من الأسئلة تصب في موضوع البحث يختمها بالقول: إن النتيجة

على نحو جمالي من خلال دراسة نصّ معينٍ تعدّ في طبيعتها اكتشافاً للمبادئ المتجانسة والمتماسكة التي تؤسس ذلك النصّ المدروس. إن دراسة الخطاب هي كشف لهذا التجانس والجمال المتجسد في السلسلة المتعاقبة من الكلمات وهي كشف للقوة السحرية الغامضة التي تتغلغل بين هذه الكلمات وتشعّ بالأفكار والصور والعواطف.

ثالثاً: في تخييل معنى سير الشعر عند القدماء، د. الطاهر الهمامي:

يعود الباحث في هذه المادّة إلى التراث العربي يكشف بعين المبصر كنوزه المخبوءة ويقف عند مقولة (السير) فيشبعها بحثاً ودراسة ودلالة ويبحث في متمماتها وأدواتها، لأن السير من (أمّات) معاني الشعر، وقد أطنب الشاعر الجاهلي في وصف راحلته وتخييل صفتها وصورتها بما أضفى عليها أبعاداً رمزية لم يتخلف الدارسون عن محاولة استجلائها، لكن موصوفته ظلت دائماً مشدودة إلى كيانها المحسوس وحدود قدرتها على الخرق، لتذمرها من كثرة الترحال، تقول على لسان صاحبها:

أكــــلَّ الــــــدهرِ حِــــــلٌّ وارتحــــالُ   أمــــــا يُبقــــــي علـــــــيَّ ولا يقينـــــــي

نظراً لقوتها وصلابة بنيانها...

ورافق الإطناب بالناقة (سفينة الصحراء) احتفاءٌ بالقصيدة (سيّارة) البر والبحر والجو يقترب من الأسطورة، وللعجز بالقدرة الخارقة العجاب.

لقد شبّهوا الرواحل بما استوحش واستنفر من حيوان الموماة، حمراً وأبقاراً ونعاماً.

وشبهوا بالمتعالي المتعاظم من المباني والقصور والقناطر وسوى ذلك مما أظهر قصور راحلة اللحم والشحم عن مجاراة قصيدة الكلام والصور، واستعار بعضهم ظهر الناقة للقصيدة كما في قول النابغة في هجاء لبيد:

فقــــــد أزجـــــى مطيتــــــه إلينـــــا   بمنطـــــــق جاهـــــل خطـــــل اللســـــان

وعبأ الصنوبري قوافله بالمديح وحثّها على مضاعفة السير:

وإلــــى الأميـــر نصصـــتُ عِيـــرَ مـــدائحي   إنــــــي لعيـــــر مـــــدائحي نصّـــــاصُ

وتخلد القصيدة، فيما تفنى الناقة، فإذا كان الظهر محكوماً بالجاذبية موثوقاً إلى الأرض فإن القصيدة تروح مع الرياح على نحو ما راحت قوافي الأعشى تزور المنجدين مع الرياح، و (المسيب) الذي أرسلها هدياً أو هدية: "ولأهدين مع الرياح قصيدة" و (علي بن الجهم) الذي هبّ هبوب الريح شعره، فتركب القصيدة المجاز.

والقصائد وقد استحل(ن) مطلقاً تسنّى له(ن) فيما زعم جرير:

يَجُــــزنَ إلــــى نجــــران مــــن كــــان دونــــه   ويظهــــرن فــــي نجــــدٍ وهــــنّ صــــوادع

وتجوز غرائبها الأمصار "ما بين مصر إلى الأجزاع من عدن" وأن تسبق شروق الشمس وتبقى بعد غروبها، فيما زعم أبو العتاهية عن منطقه:

مـــــا ذرّت الشـــــمس إلاّ جـــــاء يقـــــدمها   وفـــــي المغـــــارب منـــــه خلفهـــــا أثـــــر

وقلّب أبو تمام وأترابه من أقطاب المديح في القرن الثالث الهجري المعنى. وأعاد الطائي إخراج معنى السيرورة، واتخذ منه إحدى لوازم شعره على الشعر، فقصيدته "سيارة في الأرض" وتنطلق بلا حدود أو حواجز "تذّر ذرور الشمس في كل بلدةٍ" وتسير أبعد من "خواطف البرق" تمتلك طاقة دفعٍ ذاتية:

بســـــيّاحةٍ تنســـــاق مـــــن غيـــــر ســـــائق   وتنقـــــاد فـــــي الآفـــــاق مـــــن غيـــــر قائـــــد

وتتكرر عند البحتري وابن الرومي والباهلي وابن الجهم وابن المعزّ صورة القصيدة تقطع الأرض "نجداً وغائراً" والقوافي:

يَجُــــبْنَ الطــــول مــــن شــــرقٍ وغــــربٍ   وعــــرضَ الأرض مــــن بــــرٍّ وبحــــر

ويتجول الباحث في مسيرة الناقة والقصيدة يستنطق دواوين الشعراء القدامى ويجلو صور الشعراء فلا يدع صغيرة أو كبيرة إلاّ أتى عليها (المرخى أعنتها) و (مسافرات) وسائرات "مسير الشمس في كل بلدةٍ" وقاطعات "السهل والوعر" حتى يصل المعنى

إلى أبي الطيب في القرن الموالي، فيلبسه لبوس "معجز أحمد" ويضاعف من أسطورية القوافي فينتقل بهن من السير إلى الوثب، والخوض، فإذا هن قد "وثبن الجبال وخضن البحارا" وسرن "ما لم يسر قمر حيث سارا" وإذا شعره يتجاوز الشعر ويعانق المطلق متوسلاً ببلاغة المقابله (بين الصدر والعجز) والمشاكلة (بين تركيب الصدر والعجز) والمجانسة (جناس الصدر، وجناس العجز):

فشرَّقَ حتى ليس للشرق مشرقٌ وغرّبَ حتى ليس للغرب مغرب

والشعر "سار فهو الشمس والدنيا فلك" وجعله الديلمي يطير في طائرة:

وطارت طائرات رضاي تسري بوصفك رائحات أو غُديّا

وأركبه "سيارة فكأنها طيارة" من ذات الأخفاف إلى ذات الأجنحة مسافة يصنعها جدل التناص بين سابق ولاحق.

على أن السير المريح ليس فعلاً في المكان فحسب وإنما يكون سيراً في الزمان، وكسباً تاريخياً، بما هو انتصار على النسيان وتخليد للمجد. فتداول الشعراء فكرة الديمومة وتصرفوا في تشكيلها ففاخر لسان القبيلة على لسان الخنساء مقابلاً بين بقاء القول وفناء القائل:

وقافيةٍ مثل حدّ السنان تبقى ويهلك من قالها

ثم ينتقل الباحث بين شعر الأحوص ومباهاة كعب بن زهير وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والسّري الرفّاء "يبلى الزمان ولا تبلى" وابن حمديس "تبقى كنقش الصخر" أما مهيار الديلمي فحسبه أن شُرَّدَهُ "بقايا والعطايا فوائت"

والسير يستلزم البحث عن الأوابد "يغنّي بها الساري وتّهدى الرواحل" وقريض كعب "أتى العجم والآفاق" وشعر الفرزدق، نوره "يجلو الدجى ويضيء ليل السماري" وقصيدة ذي الرمة زاد المسافر ونشيد الرواة:

توافى بها الركبان في كل موسمٍ

ويحلو بأفواه الرواة نشيدها

ويعرض لمدح ابن هرمة، وغرر أبي تمام، وثناء البحتري ومدحة ابن الرومي:

"غنّى بها المقيمون والسفر" فهي:

محمولة لا تزال تسمعها

من راكبٍ منشدٍ ومن ماش

ويتردّد صدى المعنى على ألسنة شعراء القرن الرابع كابن هانئ وقد كساه المتنبي أبعاداً تخييلية اشتقها من نزعة التعاظم وغلواء الفخر الفردي:

وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

وقد سيَّر العاجزَ عن السير:

فسار به من لا يسير مشمّراً وغنّى به من لا يغني مغرّداً

وأبرأ سقم الأعمى والأصمّ:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعتْ كلماتي من به صمم

فخرجت القصيدة مخرج الكائنة الأسطورية تجتاز أسوار المكان والزمان فأوجد بالفن ما عوّض عن الفاني، فكأن حديث القصيدة السيارة يحلّ محل الغائب، غيبة التطور، هو حديث الرحلة والراحلة، مثلما يحلّ حديث القصيدة محلّ حديث الطلل والنسيب عند بعضهم... فقفز أبو تمام بالنسيب من الفاتحة إلى الخاتمة، والرحلة تترك موقعها ضمن الاستهلال، وتتحرك بين مختلف المواقع بما هي قول في سيرورة الراحلة الشعرية انطلاقاً من اعتقاد صاحبها بسحر البيان وفتنة القول، ومنزلة الشعر في

مرحلة المشافهة.

وكان الإيقاع سبيل الشاعر إلى الرحيل فهو "وقود السيارة" "والأذن تعشق قبل العين أحياناً" كما وعاها أبو تمام أكثر من غيره.

واستدعى حديث (السير) وصوره التمثيلية المقتضى المدحي أو الهَجَوى أو الفخري أو الرثائي فترجموا الأشواق وتخطوا العجز وفكّوا المجهول، وجهز جرير قصيدته فأغنته عن الخيل والعيسى:

وجهّـــــــزتُ فـــــــي الآفــــــاق كـــــــل قصـــــــيدةٍ

شـــــــرودٍ ورودٍ كـــــــلَّ ركـــــــبٍ تُنـــــــازع

رابعاً: العين والعتبة. مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني. د. علي حداد:

يبتدئ البحث الأكاديمي بتعريفٍ هامّ يؤكد أن العنوان ليس حليةً تزيينيةً يرصّع بها النصّ أعلاه، وإنما هو أفقٌ من التعبير، واكتناهٌ للدلالة، وتساوقٌ تكويني مع النصّ ومنجزه القيمي الدلالي.

ولعل المبدع أدرك ذلك فأعطى العنوان خصوصيته الشعرية في تجربةٍ إبداعيةٍ تتزامن معه وتصنع مشروعها التعبيري الذي يصله بقنوات خاصة عبر أحادية الرؤية والتماسك الدلالي.

قبل أن يدخل الباحث عالم العنونة عند البردوني، يعمد إلى مقدمةٍ ضافية يجمع فيها كل أبعاد الموضوع ويقف على رؤى جميع المشتغلين فيه في الشرق والغرب من المعاصرين، بعد إطلالةٍ معجمية على لسان العرب، وابن سيدة... وقد ضمت العتبة في رحاب البردوني سبع فقرات مكثفة ومضغوطة كأنها أحجار فسيفساء رُصفت بيد فنانٍ ماهر في لوحة (العنونة) التي اهتم بها نقاد البنيوية في الغرب قبل الشرق. وسنورد معاً مما جاء في هذه العتبة الفنية التي لا يمكن للعرض في هذا الحيّز أن يوفَيها حقها.

1–في إطلالة على البحث عمد الباحث إلى التفريق بين (الاسم) والعنوان، فالأول وصف، والثاني تواشج لتصورات في الرؤية والتخيّر، وترابط بين صيغ ذهنية مدركة للعلاقة بين (العنوان) والشيء الذي وضع له. وإذا كان الاسم توكيداً لخصوصيةٍ ذات طابعٍ مترسخٍ من الدلالة المتواترة لما اختيرت له فإن العنوان يخضع لفاعلية التأويل وحركيتها الخصبة بما يوحي ويفصح عنه عبر مثاقفةٍ تخصّ المتلقي وتؤشر إمكاناته في تفحص العنوان واستنطاقه..

2–العنوان سمة الكتاب، والشعر العربي القديم حددت سماتِ عنونته التجربة الثقافية الشفاهية.

فاحتمى بخصائصه الإيقاعية والصوتية من قافيةٍ أو استهلالٍ لفظي ليصنع منها عنونته وظل ذلك سائداً حتى بدايات القرن العشرين حيث ارتبط عنوان النص بغرضه وموضوعه ومناسبته، وكان لشعراء الرومانسية العرب دورٌ في الابتكار الفني للعنوان الذي يلتقط الحسّ الشعوري والمتفجر في النصّ. وتبنى رواد الشعر الحرّ العرب ومن والاهم بعد ذلك هذه الرؤية وطوروها فخرجت العنونة إلى مساحةٍ من الابتكار والبراعة..

3–في العصر الحديث نعيش عصر العنونة التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي الذي يحدد الهوية والانتماء الجغرافي والوظيفي والتوجّه الفكري. كما تفرض حضورها على الدول والأحزاب.. ومع ذلك لم تنل العنونة نصيباً من الاهتمام النقدي التقليدي الذي انشغل بالأديب وعصره... ولم تتنبه إلى أن العنوان قرينُ نصّه ومرادفه، يقع له ما يصيب الآخر ليصبح مثله مهاداً لمختلف القراءات المنهجية. حيث جعلت التجربة المعاصرة العنوان في الممارسة الإبداعية فيضاً دلالياً يقيمه على خصوصية تعبيرية، ربما آلت إلى تكوينيةٍ دلاليةٍ وجماليةٍ تفعمه بالتفرد والغرابة عن سياق نصّه، وتصنع له بلاغته المغايرة، ويؤكد الباحث ذلك بمجموعةِ استشهاداتٍ لنقّادٍ من الغرب والشرق.

4–انشغل بالعنونة كبار النقّاد العالم فحددوا وظائفها من أمثال (جاكبسون) و (هنري متران) و (ترانس هوكس) و(جينيت) الذي وضع لها أربع وظائف. هي: الإغراء والإيحاء، والوصف والتعيين، و (شارل جريفال) الذي رأى فيها (التحديد والإيماء ومنح قيمة كبيرة للنصّ) وقال (رولان بارت) إن العنوان يفتح شهية القراءة.

ويتوقف الباحث عن آراء عبد الله الغذامي وجميل حمداوي والجزار يخرج منها بمجموعة أفكار خصبة تتوزّع على حصتين،

واحدة تخصّ (المرسل–المبدع) وأخرى تذهب نحو (المتلقي) حيث يتحرك العنوان بينهما كرسالةٍ ذات طبيعة خاصة محملة بسياقها وشيفرتها وأنساقها التعبيرية...

5–ثم يتجول الباحث بين آراء النقاد حول تعالقات العنوان بنصه حيث ظهرت عدة مواقف، فـ (كوهين) يرى أن النص إذا كان بأفكاره المبعثرة سنداً، فإن العنوان مسندٌ إليه، بينما يرى (الغذامي) أن العنوان عمل يخلو من الشاعرية، وهو عمل طفيلي يأتي قسراً وبدون دعوة.

ورأى (جينيت) أن العنوان يتعالق بنصه علاقة رحمية حيث يشكل الاثنان بنية معادلية كبرى لأن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النصّ. وهذا ما ذهب إليه (جريفيل).

أما الباحث فإنه مع العنوان المتواشج مع نصه، المستجيب لحركيته، لأنهما معاً منشدّان إلى التعبير عن واحدية الانشغال الذي تتمثله رؤية المبدع، وتتأسس عليه... ولذلك فالعنوان يقع في مساحة فاعلية (المهيمنة) التي سبقه النصّ إلى محاورتها وتلبّسها...

6–أما تعالقات العنوان مع نصه فذات آلياتٍ متعددة. فالمبدع في نظرته المتأخرة للعنوان الذي يخصّه بعنايةٍ فائقة تغدو حركية التعالقات عنده:

المبدع ← النص ← العنوان

أما المتلقي، فإن مساراً مختلفاً ستتحرك فيه تعاملاته مع النص وعنوانه. إذ يتمتع العنوان عنده بأولوية التلقي الذي يؤسس عليه اتصاله اللاحق بالنص:

المتلقي ← العنوان ← النصّ

وبذلك تصبح نهاية تعاملات المبدع هي بداية ما يتبناه المتلقي، ليمارس كل منهما فاعلية مختلفة من الاستجابة لما بين يديه...

7–يوافق الباحثُ رأيَ الدكتور الغذامي في قوله إن استخدام العنونة في العصر الحديث "يوشك أن يؤسس ثقافةً نصوصيةً متميّزةً تخصّ العناوين دون النصوص. وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي، له حدوده ومراميه وبلاغياته الخاصة" وهنا تبرز أفكار يتوقف عندها:

–إن أول مقاربةٍ للعنوان –سيميولوجياً– يجب أن تتأسس على الإمساك بالمغزى.

–الانطلاق من طبيعة (المهيمنة) التي تحقق الإمساك بدلالة العنوان وهو يتواشج مع نصه.

–ضرورة التوقف عند وظائف العنوان ومقاصده.

–دراسة معجمه اللغوي.

–التوقف عند بناء جملة العنوان نحوياً من حيث نوع الاسمية، وحالات الإفراد من حيث التنكير والتعريف، وطبيعة ألفاظها.

–غلبة النثرية على العنوان حتى في الشعر.

–فاعلية العنوان الأكبر للديوان في تشكيل نسق عنوانات نصه، ومثلها تعالقات الرواية.

–تأمل طبيعة العنوانات ومدى تواصلها مع ما قدمه صاحبها من منجزات أدبية وتعبير عنواناتها عن تجربته.

–الإمساك بمستوى المثاقفة التي ينطق بها العنوان.

–دراسة العنوان من حيث تشكله بوصفه تكويناً جمالياً، وما يتم له إنجازه في إطارٍ من فاعلية التمثّل والتخييل...

العنونة عند البردوني... مقاربة تطبيقية

بعد هذا المدخل القشيب للعنونة يعمد الباحث إلى تطبيق نظراته على شعرية العنونة عند البردوني في دواوينه الاثني عشرة التي ليس فيها ديوان يحمل مفردةً واحدةً في عنوانه فهي إما أن تكون من جزأين (مدينة الغد–رواغ المصابيح– جواب العصور) أو تأتي من ثلاثة أجزاء:

(من أرض بلقيس) (في طريق الفجر) (لعيني أم بلقيس) (كائنات الشوق الآخر) أو ما اجتمعت فيه أربعة (السفر إلى الأيام الخضر) (زمان بلا نوعية) (رجعة الحكيم بن زايد) أو خمسة:

(وجوه دخانية في مرايا الليل) (ترجمة رملية لأعراس الغبار) وكلها جمل اسمية خبرية تخلق تكويناً دلالياً ذا طبيعة ثبوتية مستقرةٍ عندما تبثّه من (شيفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية، حاملةً سماتها الزمانية والحركية، وبذلك يغدو العنوان وسماً للديوان، وهوية تسميةٍ غير قابلة للتبدّل، عبر تواصل الانشداد إلى قيمتها الدلالية المسماة لها، وتتسم بحالتين من التشكيل النحوي: 1-تشكّل الإضافة في عشرة منها.

2-تشكيل الجار والمجرور في ثلاثةٍ ابتدأ بها، ودخل في تكوين أربعة أخرى.

ويلاحظ أن العنوانات يبدأ معظمها بالنكرة ثم يتم تعريفها لاحقاً إما بالإضافة أو بالنعت.

في حين ورد التعريف مرة واحدة..

وغلبة التنكير يؤشر على مسألتين:

الأولى: دلالة تؤسس قيمها في كون التنكير يفتح كوى تأويلية متسعةً. ومستوى من الإثارة التي لا يحدّها إلاّ تواصلها مع ما أضيفت إليه من معرفة أو نعت.

الثانية: كون نظام جملة العنونة يتحرك بحيوية مدركة لما تفعله، وواثقة منه، فهو يصنع بناءه الخاص على أفق من الانزياح عن التعقيد اللغوي المتبع...

ويلفت النظر في عنوانات البردوني أنها عناوين لقصائد في دواوينه، وجعل عنوان القصيدة الأولى في ديوانه الأول عنواناً للديوان، وجعلها لاحقة بقصيدة افتتاحية في ديوانيه الثاني والثالث، وجاءت في الرابع بالتسلسل التاسع بين نصوصه، والثاني عشر في الخامس، والسادس عشر في السادس والثاني عشر في السابع، وبعد امتداد شهرته إلى الأقطار العربية عاد إلى استراتيجيته الأولى فقدّمها في الدواوين اللاحقة، لتكون خامسة قصائد الديوان الثامن، وثانية التاسع ورابعة العاشر وثانية في الديوانين الباقيين.

إن العنوان عند البردوني بمنزلة الحاضنة لتشكيلٍ مثيرٍ، يتم عن تبنّي موقفٍ فكري يستنطقه الديوان عبر مرحلية التجربة واستكناه الرؤية التي أقام عليها قراءة الواقع من حوله شعرياً.

إن ديوانه الأول: كان انعكاساً لخريف الرومانتيكية العربية، واستبطاناً للذات.

والثاني: كان صوتُ الواقع فيه أعلى من صوت الشعر.. فاقترنت الذات بالموضوع.

وتجسّد في الثالث: إيصال الخارج إلى الداخل واتحادهما. لأنهما حنينٌ إلى المدينة الفاضلة أو الطوباوية، وعنده أن هذه المرحلة من القيم والجدل الرؤيوي امتدت لتشمل المجموعة الرابعة (لعيني أم بلقيس).

وفي المرحلة التالية بدءاً من الديوان الخامس (السفر إلى الأيام الخضر) ابتدأ الإحباط ليصل إلى المرحلة الحزيرانية مع الديوان السادس، وصور في السابع الزمن الذي لا رائحة له ولا شكل. فعدّ الديوان أطروحات سياسية معارضة، أو هو بيان سياسي مباشر يدين الراهن اليمني والراكد العربي.

وفي المرحلة الخامسة مع بداية الثمانينيات تشعبت ذات البردوني شعبتين، محافظةً، وحداثية.

وقد بلغت عنوانات قصائده /401/ عنواناً منها ما تكوّن من مفردة واحدة فلم يتجاوز (47) والعنوانات المنكّرة ضعف المعرّفة، والمؤلفة من جزأين بلغت (188) ومن ثلاثة (166) وكانت الإضافة واضحة إذْ بلغت (172) والباقي دار في الوصف والعطف والابتداء والجار والمجرور.

وأخْذُ العنوان من إحدى القصائد، وانتقاءُ مفردةٍ أو أكثر. أو بعض شطر بيت، أو جملة بارزة، سمةٌ تواترت في دواوينه، وفي ذلك شيءٌ من هيمنة النزوع الشفاهي على تجربة الشاعر في بعض جوانبها... وهي ترسبات -في المراحل الأولى- من ترسبات ما قبل الحداثة، والتي أتت بعدها مرحلة الابتكار والتأمل في دواوينه السنة الأخيرة. وكانت عنوانات بمستوى من الترميز والتكثيف والفاعلية الحركية الخصبة.

لقد اتخذت عنوانات الشاعر مسارها بين الرومانسية والواقعية التي تزيل قشرة الصمت، والرمزية مع الديوان السادس إذ

تصبح العنونة ممارسة ذهنية وتقفز الاستعارات فوق الحواجز معلنة دخول عالم جديدٍ من التركيب اللغوي لتنقل ممارساتها إلى أبعاد التأمل والتجريد واللعب الإشاري، عبر تشكيلات صورية مثقلة بالحركة والمفارقة اللونية... وأصر الشاعر على نوع خاص من التشكيل السريالي تصبح فيه الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللا معقول، ولعل هذا جزءٌ من حيوية الرؤية وحركيتها المتجهة إلى التطور، وقد كان هذا النوع من العنونة سمة بارزة في معظم التجارب الشعرية العربية لجيل الستينيات ومن جاء بعده، وهي تتجه إلى تعبيرية رمزية ذات طبيعة باطنية، يصبح العنوان معها مجالاً لفيوض اللا وعي، وتفجرات الرؤى المعقدة في أعماق الشاعر، والسعي إلى كسر رتابة الأشياء، وإدخالها في حالة من التجاوز للمألوف في التشكل والعلاقات، ونسقية العبارة التي تذهب بالعنونة الشعرية إلى أقصى حالات الانزياح الدلالي.

تدخلت الذهنية في صياغة العنونة فظهر فيها ذوقه وأفق ثقافته الشعرية المتحرك اتساعاً، فلم يتكرر العنوان، ولا المفردة باستثناء كلمة (ليل) و (شعر) و (يوم) و (ربيع) وبعض الحروف وقليل من الكلمات المحدودة.

أما اللون فلم يرد ذكره في العنوان سوى الأخضر، مرتين في حين يكثر التشكيل اللوني (الضوء- الظلام) والألفاظ المحملة بدلالاتيهما: (النهار. الشمس. القمر. الفجر. البروق. النجوم. المصابيح. الصباح. الليل. المساء. الأمسيات. الدخان. الرماد) ولا تخلو فكرته عنهما من تأويل ذهني يصنع لهما أبعاداً دلالية ونفسية "يظل الظلام والضياء من لوازم الطبيعة النفسية، لأن للنفس عالمها المزيج من الظلام والضياء، ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحسّ الشعري والملىء بصراع النقائض..". وعلى ذلك فإن الشاعر يتأثر بالنزوع الرومانسي إضافة إلى الواقع اليمني الذي يتصارع فيه الوعي مع بقايا الظلام.

برزت السخرية في العنونة بعد أن امتلأت بها معجمية القصائد وصورها منذ الديوان الثاني ويجد الباحث لها مسوغاتها إذْ تلتقي مع التكوين النفسي، وما تتركه حالة فقدان البصر، مثلما تعكس وعيه واستقراءه لما حوله، وتأمله الثاقب للحياة التي تفتقد كثيراً من اشتراطاتها الإنسانية النبيلة. مما يؤجج حسّ الرفض والتمرد عنده ليرفع صوته الشعري بالسخرية منها، محتمياً بعماه، وبتجرده مما يذهب إليه سواه من المكاسب، وبتأمله الذي يستشرف مآل الأمور ونتائجها التي تملأ نفسه ولغته بالمرارة، وقد برزت هذه السمة في عناوين كثيرٍ من القصائد.

وينتهي البحث [النوعي، والقيّم] بخاتمةٍ تؤكّد [أكاديمية] المنهج والموضوع.

محمد قرانيا

❑❑❑